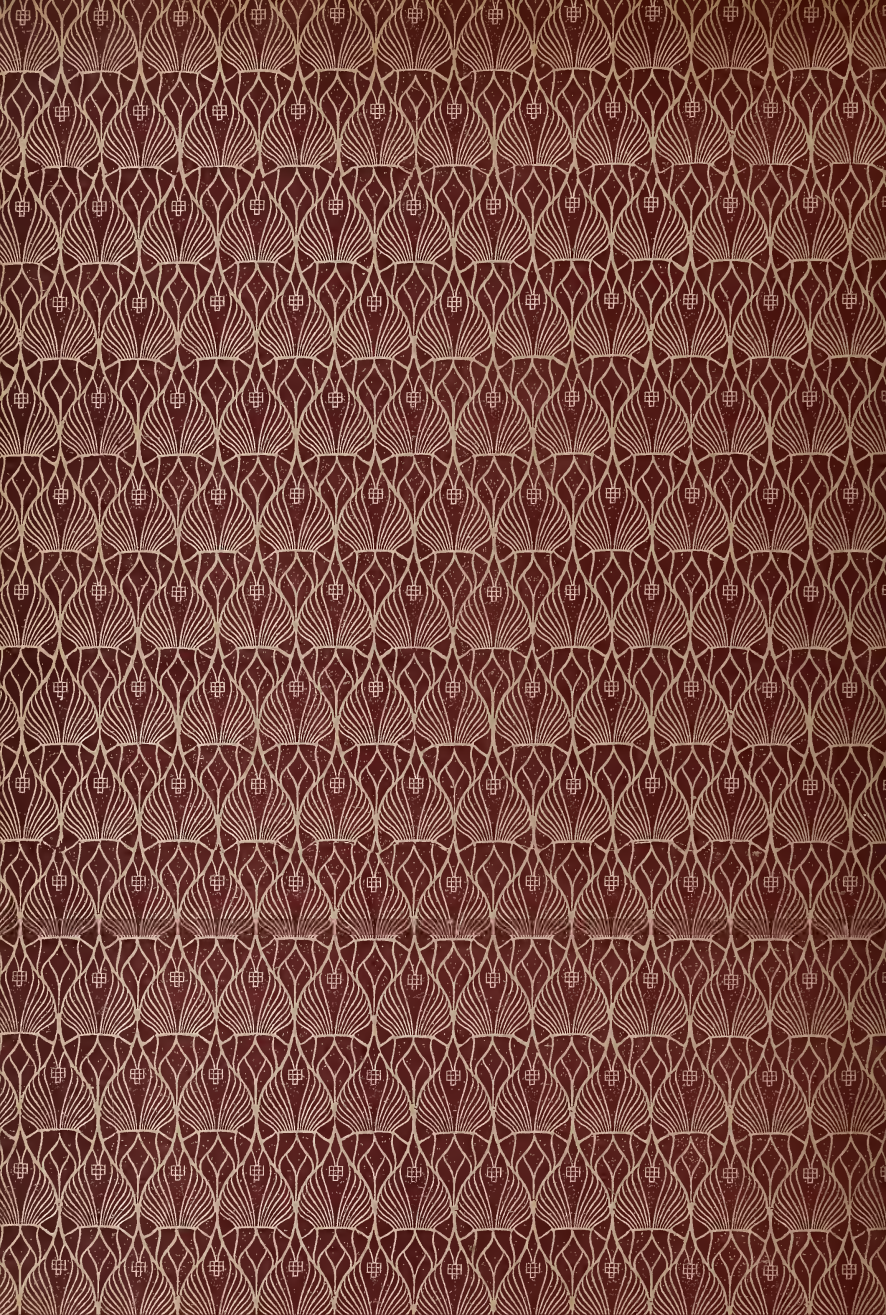


A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A

MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

NÉGY KÖTETBEN, SZÁMOS KÉPPEL ÉS MŰMELLÉKLETTEL

A M. KIR. VALLÁS- ÉS KÖZOKTATÁSÜGYI MINISZTER MEGBIZÁSÁBÓL

SZERKESZTI

BEÖTHY ZSOLT

BUDAPEST

LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE

(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

1907

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

II. KÖTET

KÖZÉPKOR

IRTÁK

CSÁNYI KÁROLY, CSÁSZÁR ELEMÉR, DIVALD KORNÉL,
HERZ MIKSA BEY, ZSÁMBOKI GYULA

BUDAPEST
LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE
(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
1907

MINDEN JOG FENNTARTVA

TARTALOMJEGYZÉK.

ELSŐ RÉSZ.

Ó-KERESZTÉNY KOR.

Lap

I. AZ ÜLDÖZÉS KORA 1

1. Építészet. Írta *Csányi Károly* 2
2. Falfestés. Írta *Császár Elemér* 6

II. A GYŐZELEM KORA 16

A) ITÁLIA: 1. Építészet. Írta *Csányi Károly* 17
2. Mozaikfestés. Írta *Császár Elemér* 37
3. Szobrászat és műipar. Írta *Császár Elemér* 53

B) BIZÁNC: 1. Építészet. Írta *Csányi Károly* 67
2. Képírás. Írta *Császár Elemér*
Mozaik-, fal- és táblaképek 78. l. — Miniatűrök 83
3. Műipar. Írta *Császár Elemér* 87

C) A GERMÁNOK: 1. Műipar. Írta *Császár Elemér* 93
2. Miniatűr. Írta *Császár Elemér* 99
3. Építészet. Írta *Csányi Károly* 105
4. Festés. Írta *Császár Elemér* 107

MÁSODIK RÉSZ.

AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE.

Írta *Herz Miksa Bey.*

I. MŰVELŐDÉS-TÖRTÉNETI BEVEZETÉS 108
II. A MŰVÉSZET EREDETE ÉS SZÉTÁGAZÁSA 110
III. AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE EGYIPTOMBAN 112
A) **Az építészet** 112
B) **Az építészeti stílus ismertető jelei** 113
C) **A mecset** 114
D) **A primitiv kor**
Történelmi rész 114
Az építészet 115

Lap

E) **Művészet a Fátimidák korában**
Történelmi rész . . . 122
A vallásos építészet . . . 123
A világi építészet . . . 132
Hadi építészet . . . 133
Iparművészet . . . 134

F) **A művészet az Ájjubidák alatt**
Történelmi rész . . . 138
Az építészet . . . 139
Síremlékek . . . 143
Hadi építkezés . . . 145
Iparművészet . . . 146

G) **A művészet a mamlúk-szultánok alatt**
Történelmi rész . . . 147
Vallásos építkezés: A turkoman szultánok korában . . . 148
A cserkesz szultánok korában . . . 158
Síremlékek . . . 164
Világi építkezés . . . 169
Iparművészet . . . 178
A címer . . . 187

H) **A törökvilág kora**
Történelmi rész . . . 189
Építészet . . . 191
Tégla-épületek . . . 195
Iparművészet . . . 197

IV. AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE MÁS ORSZÁGOKBAN.

A) **A művészet az iszlám keleti országaiban: Ázsiában** . . . 198
Szíria . . . 200
Bagdad . . . 207
Perzsia . . . 208
Kis-Ázsia . . . 216
Közép-Ázsia . . . 219
India . . . 223
Az ozmánok alatt . . . 230

B) **Az iszlám nyugati országainak művészete** . . . 235
Észak-Afrika . . . 235
Spanyolország . . . 242
Szicilia . . . 252
Iparművészet . . . 254
Összefoglalás . . . 259

HARMADIK RÉSZ.

A ROMÁN MŰVÉSZET KORA.

Bevezetés. Írta *Császár Elemér* . . . 263

I. ÉPÍTÉSZET. Írta *Csányi Károly* . . . 265

A) **A szerkezet és dísz elemei** . . . 265

B) **A román építés emlékei** . . . 272
Franciaország . . . 272
Spanyolország és Portugália . . . 286
Anglia . . . 297
Olaszország . . . 305

Lap
Németország 317
Ausztria 329
Skandinávia 330
II. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET. Írta *Császár Elemér.*
A) **Az Észak művészete** 332
1. Szobrászat 332
Franciaország 334
Spanyolország 339
Németország 340
2. Festészet 347
Monumentális képírás: Németország 349
Franciaország 354
Anglia 356
Műipar 357
Miniatűr 358
B) **A Dél művészete** 361
1. Szobrászat 364
2. Képírás: Mozaik 370
Falfestés 377
Táblaképek és miniatűrök 379

NEGYEDIK RÉSZ.

A CSÚCSÍVES ÉPÍTÉS KORA.

Bevezetés. Írta *Császár Elemér* 382
I. ÉPÍTÉSZET. Írta *Zsámboki Gyula.*
A) **A csúcsíves építészet elemei és rendszere** 388
B) **A csúcsíves építészet emlékei** 401
Franciaország 401
Anglia 419
Németország 424
Ausztria 433
Olaszország 437
Spanyolország és Portugália 446
C) **A világi csúcsíves építészet** 449
II. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET. Írta *Császár Elemér.*
A) **Az Észak művészete** 464
a) Szobrászat 464
Franciaország 465
Németalföld-Burgundia 471
Anglia 473
Spanyolország 474
Németország 474
Műipar 483
b) Festészet 484
Franciaország 485
Anglia 488
Németország 488
Miniatűr 495
B) **A Dél művészete** 499
a) Szobrászat Olaszországban 499
b) Festészet Olaszországban 507

ÖTÖDIK RÉSZ.

MAGYARORSZÁG KÖZÉPKORI KÉPZŐMŰVÉSZETE.

Írta *Divald Kornél.*

Lap

1. ŐSKERESZTÉNY ÉS NÉPVÁNDORLÁSKORABELI ELŐZMÉNYEK 519
2. ÁRPÁD-KORI SZÉKESEGYHÁZAINK 525
3. ROMÁN STILŰ TEMPLOMOK 536
4. AZ ÁTMENETI STILŰ ÉPÍTÉSZET KORA 541
5. CSÚCSÍVES ÉPÍTÉSZET A XIII. ÉS XIV. SZÁZADBAN 548
6. A KASSAI DÓM ÉS KÉSEI CSÚCSÍVES ÉPÍTÉSZETÜNK 560
7. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET 573
8. SZÁRNYAS OLTÁROK 590

Kronologiai tábla az iszlám művészetéhez.

ELSŐ RÉSZ.

Ó-KERESZTÉNY-KOR. 926-IG.

I. AZ ÜLDÖZÉS KORA (312-IG).

RÓMA, a világ feje, hatalmának tetőpontján áll, dicsőségének sugarai elárasztják az egész földet. Ez a föld csak egy urat ismer, egy bálványt imád, a császárt, a kinek akarata parancs, szava mindenható. Egy intés, és Róma márványból épül újra, egy másik, és a paloták fényes szobordíszszel telnek meg, mozaiktól csillognak, falképekkel ékeskednek — mert a mindenható fejedelem történetesen pártolja a művészeket vagy azt reméli, hogy a műalkotásokkal, velük elválhatatlanul összefűzve, fönnmarad neve évezredeken keresztül. Egy gondolat vezeti, a halhatatlanság gondolata, egy remény tölti el lelkét, hogy a császárok Rómája örök életű lesz, hogy a világ mindörökké a császárnak hódol.

Csalódott. A pompás város romokban hever, hatalmas épületei márványuktól megfosztva pusztán tárják elénk téglafalaikat, a mozaik apró kődarabjait szétfejtette az idő, s a falfestményeknek egy pár töredékét, mint ritkaságot, őrzi egy-két múzeum. A császárok korának igazi művészete más emlékekhez fűződik; a mit ők a maguk művészetének tartottak, azt az utókor egy régebbi művészi áramlat utolsó hullámcsapásának tekinti, s a különös római művészetet nem a biborban, fényben tündöklő császár nevével kapcsolja össze, hanem egy szegény, üldözött, megkínzott, fölfeszített alattvalójáéval, a kiben a császárok csak az embert látták, nem pedig, a mint szenvedésének társai, hitének követői, az Istent is.

A miről Róma fejedelmei álmodoztak, az uralomról az egész művelt világon, azt megvalósította a lenézett, kigúnyolt Názáreti Jézus. A császárok birodalma összeomlott, de Názáreti Jézus uralkodik a lelkeken, az ő nevével dicséri az egész világ az Urat, az isten-ember tisztelete kapcsolja egybe az emberek millióit, olyan egységbe, a mely ledönti a nemzetiség, nyelv, szokások korlátait, hogy a legkülönbözőbb származású, fajú, jellemű emberek között is támaszszon érintkező pontokat.

Egy új világ támadt a régi romjain, még abban az időben, mikor a régi külsőleg fényes és dicső volt, de alapjában már megromlott, gyökereit már meg-

rágta a pusztulás férge. Az új világ a kereszténység volt, s megteremtője a zsidó prófétáktól megjósolt Megváltó, Mária fia, Jézus Krisztus.

Az ő nevéhez fűződik a római művészet. Nem a márványpaloták őrizték meg a császári Róma művészetének emlékeit, hanem a sötét, mélyen a földbe vágott üregek, a földalatti Róma simára csiszolt kőlapjai, a festékkel borított keskeny falterületek, és a domború művekkel ékített kőkoporsók; az új művészi irányt azoknak a művészeknek törekvései szabták meg, a kik ajkukon nem a császár, hanem az egy Isten és Krisztus nevét viselték.

A mint a kereszténység zajtalanul indult meg, úgy hogy a kívüle állók nem is sejtették azt a mérhetetlen hatást, a melyet majd a lelkekre tesz, akként a keresztény művészet is csöndben, minden föltűnés nélkül kezdte meg pályafutását, semmi sem jelentette, hogy egykor, sok század mulva a tökéletesség legmagasabb fokára emelkedik.

1. ÉPÍTÉSZET.

Az első művészi tevékenység az építészet terén indult meg, a holtak eltemetésének szüksége követelte meg.

A rómaiak ez időben halottaikat leggyakrabban elégették. Ezen eltakarítási mód nem felelt meg a keresztény vallás szellemének, azért az első keresztények a zsidók által már addig használt temetkezési módot, a katakombákban[1] való temetkezést, választották.

A mint a keresztények életükben egy nagy család tagjaiként, közös hitben éltek, úgy holtuk után is együtt akartak pihenni. Erre a célra a város falain kívül fekvő területeket választották közös temetkezési helyül (coemeterium). Itt keletkeztek a katakombák. Hosszú, egyenes, átlag egy méter széles, Róma talaját képező, vulkánikus eredetű, porhanyó tuffakőbe vájt folyosók ezek; gyakran több emeletsorban húzódnak egymás felett, a kereszteződéseknél és más erre alkalmas helyen rendesen négyzetes, néha hatszöges alaprajzú helyiségekkel (cubiculum) bővítve (1. kép). Úgy a folyosók, mint a cubiculumok mennyezete vagy vízszintes, vagy boltozatos. Ezeknek oldalfalába mélyített, hosszúkás négyszögű, a test méretének megfelelelő nagyságú, 3—4 sorban egymás felett levő fülkékbe (2. kép.) vannak a holttestek fektetve, és a fülkék kőlappal, esetleg falazattal zárattak le, a melyre az illető nevét, korát, halála napját, kegyes mondásokat, továbbá a keresztény vallás jelvényeit (a halat, pálmát, galambot, Krisztus monogrammját, stb.) vésték, vagy festették.

Találunk, különösen a cubiculumokban nagyobb, félkörű zárású fülkéket (arcosolium) is (3. kép.), ezek alaplapjába mélyített sírgödörben helyezték el a holttestet s felül kőlappal zárták le. Ezen fülkének elő-, hátlapja és boltívének belső felülete szolgáltatta a festésre alkalmas tereket. A vértanuknak s a keresztény

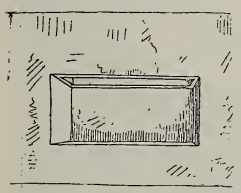
[1] Róma környékén az egyik (S. Sebastianóról nevezett) temetkezési hely az *ad catacumbas* melléknevet viselte, mely név a későbbi századokban általánossá lett.

vallás más jeleseinek (pl. püspökök, apostolok) holttestét rendesen a cubiculumokban helyezték el arcosoliumokba, vagy külön álló kőkoporsókba (szarkofág), melyeknek felső lapja az üldözések idején, vagy az abban eltemetett tiszteletére rendelt emlékünnepen itt tartott istentiszteletek alkalmával oltárul szolgált. A mennyezet boltozatos felületén, a szabadba nyíló, szabályos aknát (luminaria) vágtak, mi által levegő és némi világosság jutott e helyiségekbe.

1. kép. A S. Agnese katakomba egyik részének alaprajza.

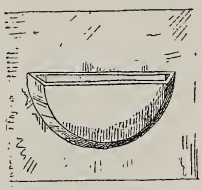
Eleinte tágas lépcsők vezettek a katakombákba, előcsarnokkal, de az üldözések beálltával szétrombolták és törmelékkel betöltötték e bejáratokat s más, rejtett helyen, szűk aknákban, leggyakrabban létrák segélyével jutottak e földalatti helyiségekbe.

Mindezen földalatti helyiségeket a sírásó (fossor, 4. kép.) vájta kéthegyű csákányával a porhanyó tuffakőbe; éppen ez okból építőművészeti szempontból csekély jelentőségűek a katakombák; inkább, mint az első keresztények ily irányú működésének legelső megnyilatkozásai, a három első század keresztény művészetének egyedüli emlékei, érdekelnek bennünket. Néhol ugyan láthatók egyszerűbb oszlopok és diszítések, de ezek mindenben megegyeznek az egykorú pogány emlékek részleteivel.



2. kép. Szögletes sírhely a katakombákban.

A még meglevő legrégibb feliratok Kr. u. 107, 110-ből valók, de könnyen feltehető, hogy a katakombák eredete az apostolok idejére nyúlik vissza. A keresztény üldözések Neró alatt (64-ben) kezdődtek; az üldözött keresztények azonban a katakombákban menhelyet találtak, mivel a római törvények értelmében bármely valláshoz tartozók sírjai sérthetetlenek voltak, mind az ideig, míg Valerianus alatt (257-ben) a keresztények elleni gyűlölet olyannyira fokozódott, hogy az üldözők ide is követték őket. Constantinus alatt a IV. században megszűnt az üldözés. Ezentúl sokan földfeletti sírokba temetkeztek, mely szokás egyre általá-



3. kép. Félkörű zárású sírhely (arcosolium).

4. kép. Sírásó. Falkép a S. Marcellino e Pietro katakombában.

nosabbá vált, úgy hogy a katakombáknak ily célokra való használata az V. században megszűnt; ekkor a vértanuk emlékezetére rendelt ünnepek színhelyévé váltak, majd ez is elmult a bekövetkezett viszontagságos idők következtében. A VII. században a katakombákban eltemetett martirok ereklyéit a városi templomokban helyezték el; úgy ezen körülmény, mint a longobardok betörései okozták, hogy a katakombákat nem látogatták többé s így csakhamar feledésbe merültek mindaddig, míg 1578-ban véletlenül rájuk nem akadtak.

Ezen temetők (számuk 50-nél több), mint már említve volt, Róma falain kívül, nagyobb utak mentén (Via Appia, Labicana, Nomentana, Salaria, Ardeatina) terültek el, az egész várost körülövezve, mintegy hat millió holttestet fogadván magukba.

A legnagyobb jelentőségű és kiterjedésű a S. Callisto katakomba, három emelettel, több kápolnával. Itt van az ú. n. pápák kriptája, melyben tizenkét pápa van eltemetve, továbbá S. Cecilia sírja (5. kép.) A nevezetesebbek közé tartoznak a S. Domitilla, S. Sebastiano, S. Agnese (1. kép.) és Priscilla nevezetű katakombák.

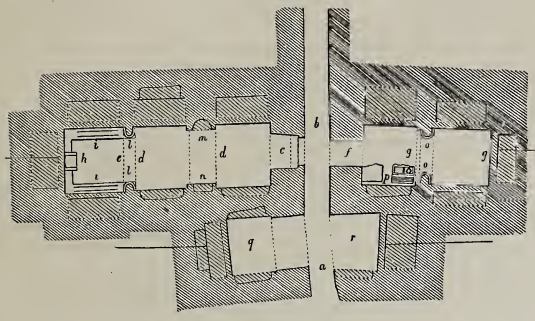
A földalatti kápolnák, — melyek közül néhányat kibővítettek, hogy ezáltal befogadó képességüket fokozzák, bár ekkor is csak mintegy 30—50 embert fogadtak be — nem szolgálhattak rendesen istentisztelet céljaira. — Ilyen földalatti templom példája, valószinűleg még a III. század előtti időből, a S. Agnese katakombában levő kripta (6. kép), hol a szentélyben *h* a püspök ülőhelye, *d* a férfiak és *g* a nők tartózkodási helye.

5. kép. S. Cecilia kriptája.

Hasonló az Ostrianum katakombában levő földalatti templom, a hol

a püspök ülőhelye ugyancsak külön fülkében, a későbbi, ó-keresztény templomok apszisában volt elhelyezve. Valamelyik vértanu kőkoporsója szolgált oltárul, hátrább a hivők foglaltak helyet.

Hasonló módon temetkeztek Nápolyban (S. Gennaro de' Poveri katakomba, 6—12 méter széles folyosókkal), Siracusában, Girgentiben, több más itáliai városban, úgyszintén Kyrenében és Alexandriában.



6. kép. S. Agnese kriptája.

Nem hagyhatjuk említetlenül a sziriai síremlékeket. Ezek földfeletti, szentélyszerű építmények (Dana, Hass, Roueiha), úgy főformájukban, mint részleteikben azonban az egykorú vagy korábbi, római, hasonló rendeltetésű emlékekhez hasonlók. Vannak ugyan itt is földalatti temetkezési helyek (Deir-Saubil, Moudjeleia), melyek önálló cubiculumok gyanánt tekinthetők, de csekélyebb jelentőségűek, mint az előbb említett sírkápolnák.

A római coemeteriumokban nemcsak a föld alatt voltak helyiségek, hanem a föld felett is emelkedtek egyes építmények. A keresztények, a rómaiak példájára, jeleseik sírjai felett emlékkápolnákat (Cellae cimiterialis) emeltek. Valószínűleg ezek voltak ama „bazilikák" (számra nézve 40), melyek a régi írók szerint Diocletian (284—305) idejében léteztek. Kettő maradt fenn napjainkig: Szent Sixtus kápolnája S. Callisto temetőjében és Szent Sinforosa temploma ugyanott (7. kép). Azért fontosak ez emlékek, mert bennük némely műtörténetíró a bazilikák eredeti alakját látja.

7. kép. A S Sinforosa alaprajza.

Az első keresztények istentiszteletek tartására magánházakban gyülekeztek és pedig a külvilágtól távolabb, a ház belső felében, hol az atrium és oecus volt nagyobb számú hivő befogadására alkalmas hely. Az üldözések idején a keresztények a katakombákban kerestek menedéket; itt a vértanuk sírjai körül gyülekezve, küldték imáikat a Mindenhatóhoz. Ez lett — bár nem rendszeresen — az istentiszteletek helye s igyekeztek a vértanuk holttestét befogadó cubiculumokat erre a célra lehető alkalmassá tenni. (Lásd a 6. képet.)

2. FALFESTÉS.

A katakombák kápolnáinak és a termeinek fala adott munkát a művészet másik ágának, a festészetnek. Boltozatát, oldalfalait vakolattal vonták be, s erre „al fresco“ vagy „al secco“ szines ábrázolatokat vetettek. Ezekkel a szines képekkel indul meg a keresztény festészet.[1]

Bár a keresztény gondolkodás egészen más alkotó elemekből szövődik, mint a császári Rómáé, a keresztény világnézletből fakadó művészet, mikor ennek a világnak eszméit, ennek az életnek jeleneteit kellett képben megalkotnia, nem szakított a mult hagyományaival, hanem tovább haladt azon az úton, tovább dolgozott azokkal az eszközökkel, a melyeket elődeinél talált. Az új világ képírása annyira a régiében gyökerezik, hogy mereven el sem választható tőle, útjaik nem váltak el, sőt nem is váltották föl egymást, hanem legalább egy ideig párhuzamosan haladtak egymás mellett.

Ez természetes is. A kereszténység Itáliában már teljesen kialakult, sőt hanyatló művészetet talált, melyben a formai készség, a technikai ügyesség épen a hosszú fejlődés folytán igen magas fokon állott. Ezt a készséget és ügyességet nem mellőzhette a keresztény művészet, hiszen a műalkotó és műélvező egyaránt annak a társadalomnak volt tagja, abban a művészi szellemben nőtt föl, a melyben a formaérzék, a technika megerősödött. Az itáliai kereszténynek legnagyobbrészt római polgárok voltak, nem reformált zsidók, hanem Pál apostol tanításait követő pogányokból lett keresztények, a szemük megszokta a művészeti alkotásokat, lelkük megtelt a fényes városban esztethikai tartalommal, és ha a szeretet vallása új ethikai vonásokkal is nemesítette lelküket, szépérzéküket, izlésüket nem változtatta meg. Bár az egyházatyák közül egy Tertullianus szállt síkra a művészet ellen, bár az elvirai zsinat (305.) is aggodalommal látta a képek betolakodását a vallásos helyekre[2]: a pogányokból lett keresztény hivők nem idegenkedtek ezután sem a művészetektől, a katakombákat diszítő mesteremberek a kereszts ég után is csak úgy folytatták e mesterségüket, mint azelőtt, ecsetjük csak úgy vonta be színnel a földalatti termeket, mint régebben a pogány urak hatalmas csarnokait.

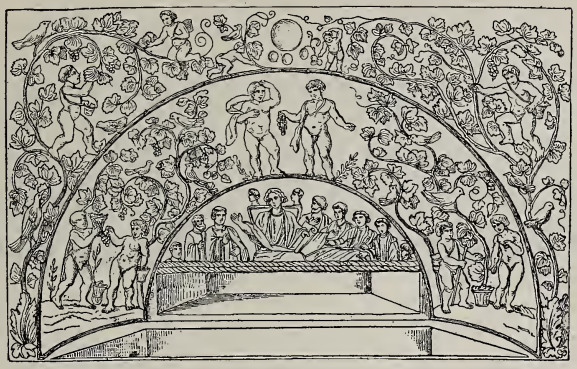
Közrejátszott ebben az antik festés hanyatlása is. A császárok korában a festészet első sorban diszítő művészet volt, tehát olyan hivatást töltött be, a melyhez ethikai vonások nem fűződnek. A keresztény rómainak vallásos érzéke nem ütközhetett volna meg, ha hiven lemásolják temetkező helyére valamelyik pogány columbarium diszítését; a virágfüzérek, gyümölcsös ágak, a szőlőlevelek, a közöttük röpködő madarak, állatok, a kecses delfinek, kedves géniuszok, vagy akár vázák, függönyök a hozzájuk tartozó álarcokkal, egyformán diszíthették a pogá-

[1] A lateráni palota Museo Christiano-jában van három kis terem katakomba képek másolataival. Bár a tárgyaik nincsenek a legszerencsésebben megválasztva, mégis igen jó szolgálatot tesznek a katakomba képírás tanulmányozásánál, mert jól meg vannak világítva és kényelmesen szemlélhetők.

[2] A képet imádó keresztényt még a halottas ágyon sem engedte megáldozni.

nyoknak és kereszténveknek szóló képeket. Valóban az ilyen dekorativ alkotásokkal indul meg a keresztény festés, az első képek szerepe pusztán diszítő. A katakombák egész sorát mutatják az ilyen antik dekorációjú alkotásoknak, közöttük talán a legszebbet a S. Callisto katakombájának egyik kápolnájában látni. (8. kép). A vázákból, levelekből kihajtó szőlőágakban annyi finomság, annyi báj van, a közöttük kúszó, szüretelő géniuszokban annyi a mesterkéletlenség, mozdulataik olyan csinosak, graciózusak, az egész természeti jelenet olyan könnyed, kedves, hogy nem is a kereszténységnek szigorú, komoly világnézletét, hanem a vidám, derült antik fölfogást tükrözteti vissza. Nem Krisztus szava szól belőle, hanem az epikureus Horatiusé.

A pogány festők művein tanulta meg a keresztény művész a képe elrendezését, a kompoziciót is. Az alakok méreteit megkisebbítik, hogy ezáltal a rendel-



8. kép. A tanító Krisztus. Falkép a S. Callisto katakombában.

kezésükre álló falterületet nagyobbnak tüntessék föl, még ezt a területet sem borítják be egészen alakokkal, nagyobb része pusztán marad és csak diszítő vonalakkal tagolják, fölosztják apróbb fölületekre és mindegyikbe külön jelenetet komponálnak. A jelenetekben kevés a szereplő, ezeket is egy síkba helyezik a térben, nem csoportot alkotnak belőlük, csak sort, magát a cselekvényt csak a lényeges mozzanatok elbeszélésére szorítják, a mint ezt az antik képírók művein látták. Az ábrázolásban is a császári Róma a mértékadó. A vakolatba hegyes vassal karcolják a körvonalakat, vagy széles sötét vonással rajzolják, a fölületeket egyformán megvilágított szinekkel töltik ki, a perspektivát nem ismerik, az alakoknak nem tudják a harmadik méretnek, a mélységnek föltüntetésével megadni a domborúságot, a testek nem vetnek árnyékot, és még a fejlettebb technikájú művészek is csak jelzik egy pár sötétebb vonalcsomóval, árnyék és fény változásának nincs

nyoma, minden rész egyformán van megvilágítva. Azonban ügyesen, bátran forgatják az ecsetet, szinte érezzük a képeken a könnyedséget, a melylyel falra vetették a dekorációt és a jelenetet, mesterkéltség, kiszámítás, nehézkesség egyformán hiányzik. Látszik, hogy a katakombák művészei gyorsan, biztosan teremtettek, ügyes, szellemes mesteremberek voltak — akár a pompejiek.

A diszítő formákat, a kompozíciót eltanulták az antik művészettől, eszközeit átvették, de tárgyat — azt gondolhatnók — nem találtak ott. Ennél a pontnál meg kellett szűnni az utánzásnak, a tárgyat a keresztény művésznek a saját lelki tartalmából kellett merítenie. Megváltozott életük módja, a régi pogány világ gondolatkörét száműzték lelkükből, hogy befogadhassák az új vallás eszméit, még érzelmeik is módosultak, átalakultak, az elbizakodottság, gőg, kegyetlenség helyett szerénység, megalázkodás, szeretet vertek tanyát szivükben, és a mi művészi szempontból még fontosabb, megvetették nemzetük fényes multját, a hatalmas isteneket, a mithológia mesés regéit, hogy Krisztus és az apostolok cselekedeteiben gyönyörködjenek, hogy elmerüljenek az Isten választott népének csodálatos

9. kép. Jónás története. Falkép a S. Callisto katakombában.

sorsában. Mennyire megváltozott az a forrás, a melyből a képírás tárgyait meríthetni, mennyi új festői gondolat kinálkozott a katakombát ékesítő festőnek!

És mégis, bár a két világot egy közös gondolat sem fűzi össze, többször akadunk a földalatti Rómában antik tárgyú festményre. A festő belevitte a keresztény tartalmat a pogány formába, és az antik művészet tárgyaiban ábrázolta a maga megváltozott eszméit. A cethalnak, a mely Jónás prófétát elnyelte, mintaképe a görög mithoszok tengeri szörnye (9. kép); Nóé bárkájának az a deszkaalkotmány, melyben Danae a tengeren úszott; ha Dánielt kellett az oroszlánokkal megfesteni, Hercules kinálkozott a nemeai fenevaddal; keresztény alakot öltenek Theseus, Castor és Pollux, sőt maga az öreg Oceanus, a földet körülövező folyó istene is megjelenik a róla elnevezett fülke boltozatán (S. Callisto).

Az ilyen tárgyak azonban aránylag csekély számmal vannak, az ábrázolatok nagy tömege a keresztény művészet sajátja, a keresztény művészek lelkében fogantak, az új vallás gondolatai, érzelmei szülték. A régi világ szabta meg az ábrázolatok f o r m á j á t, de az új a t a r t a l m á t, úgy hogy ezekben a szerény alkotásokban, bármennyire függnek is a régitől, egy egészen új világ tárul szemünk

elé, egy új művészet kezdődik, mely örökölve elődje fegyverét, diadalmasan indul hódító útjára, hogy háttérbe szorítsa, sőt idővel egészen el is tüntesse a régit. A küzdelemben nem a fegyver ad erőt a fiatal művészetnek, hanem a cél, nem a forma segíti győzelemre, hanem a tartalom, a mélyen átérzett jelenetek, az együgyű nyelven tolmácsolt nagy eszmék.

A tolmácsoló nyelv együgyű, egyhangú volt, sokkal együgyűbben, egyhangúbban szólt, mint magának a császári kornak művészete. Ezt a jelenséget megmagyarázzák azok a viszonyok, a melyek között a katakombák képírása virágzott.

Az egész keresztény felekezet zömét, bár a történelem már az első századokból is tud kereszténynyé lett előkelőkről, a megvetett, lenézett „csőcselék" alkotta, azok a szerencsétlen emberek, a kiknek lelki szükséglet volt a hit, nem pedig szokás, divat, mint a hatalmas, fényben úszó hivatalnok-seregnek, nagy uraknak. Hiányzott ebből a keresztény társadalomból a fény és pompa, a hatalom és gazdagság: a művészeteknek termő talaja; a nép, mely szeretteit a tuffába vágott üregekbe rejtette, a legszegényebb néposztályból került ki, azok a műpártolók, a kik e földalatti kápolnákat kifesttették, nem a hatalmas római arisztokracia tagjai voltak, és azok a jámbor művészek, a kik a katakombák falán a keresztény világnézletet ábrázolták, nem tartoztak a kiválóbbak közé. Megnehezítette munkájukat a katakombák sajátos helyzete, mélyen a föld alatt kellett dolgozniok, a hová a nap sugarai vagy keskeny nyilásokon szürődtek keresztül, vagy sohasem jutottak el, és a gyönge, mesterséges világítás csak fogyatékosan pótolta a földi világosság hiányát: úgy, hogy művészetük még azokét az ügyes mesteremberekét sem érte el, a kik Pompeji palotáit ékesítették. Nem maradtak nagyon mögöttük, de technikai jártasságuk, kézi-ügyességük csekélyebb. Képeiken nincs meg a klasszikus ábrázolatok színpompája, rendesen világos szinekkel dolgoznak, vagy ha sötétebbet használnak, szinezésük diszkrét, kevés színt fölölelő, néha csak két színnel, sárgásbarnával és kékeszölddel, megalkotják az egész képet, tulajdonképeni hátteret nem festenek, csak alapot, mely rendesen fehérszínű. A rajzból, vonalkezelésből hiányzik a pogány mesterek eleganciája, fantáziája.

Ez a körülmény érteti meg azt is, hogy az egész katakomba-festés fokozatosan hanyatlik attól a ponttól kezdve, mikor az antikból kiválva megalakult. Eleinte, míg a két világfölfogás nem állott mereven egymással szemben, míg a keresztény művész szigorúbban ragaszkodhatott klasszikus mesteréhez, az első század végén, a második elején, a keresztény képírás is magasabb színvonalon állt; a mint a két világot elválasztó szakadék mélyebb és mélyebb lett, a mint a keresztény képíró elszakadt a mestertől, a keresztény képírás is elvesztette közvetetlenségét, melegségét, hogy a későbbi századokban végleg megmerevüljön.

Pontos idejét megadni a képírás ezen fázisainak lehetetlen, mert az emlékek korára nincsenek kétségtelen adataink. Csak annyit tudunk, hogy a legrégibb képek a nápolyi katakombákban (San Gennaro de' Poveri nevű szegényház és templom mellett) és Rómában a S. Domitillá-ról és S. Priscillá-ról nevezettekben még a kereszténység első századából valók, a második és harmadik században készült a legtöbb reánk maradt freskó (legnagyobb számmal Rómában

a S. Callisto katakombában) ebből a korból valók a siracusai festmények is, míg egyes coemeteriumokban a hatodik században, sőt tovább is tartott a művészi tevékenység (Albano).

Nem is a kronológia segítségével tekintjük át a katakomba festészet nagyszámú emlékeit, sokkal biztosabban igazodunk el közöttük, ha azt a fölfogást fogadjuk el vezetőül, a mely e műveket megteremtette. Határozottan észre lehet venni azt a változást, a melyen a keresztény képírás az idők folyamán végig haladt, míg első, bátortalan lépéseitől kezdve megalakult, fölvirágzott és lassan elsenyvedt. Három különböző fölfogást tükröznek vissza a képek, három nagy csoportra oszthatjuk őket, úgy hogy e csoportok nagyjából, de nem pontosan három egymásra következő időszaknak felelnek meg. Ezt a három csoportot a szimbolikus, allegorikus és történeti fölfogású képek alkotják.

10. kép. Keresztény szimbolumok. Róma, Lateráni Múzeum.

Eleinte, mikor a kereszténység észrevétlenül, majdnem titokban terjesztette igéit a nép között, aggódó figyelemmel iparkodtak a keresztények közös titkukat, vallásuk eszméit megőrizni az avatatlanok szemétől, féltek, hogy tanításaikat kigúnyolják, megszentségtelenítik a pogányok. Ha tehát gondolataikat, vallásos képzeteiket ábrázolniok kellett, olyan nyelvet használtak, melyet csak a beavatottak értettek, olyan jelet alkalmaztak a fogalom kifejezésére, melyet csak ők ismertek. Így fejlődött ki a katakombai ábrázolatoknak időben is első csoportja, a szimbolikus alkotások (10. kép.). Igy p. o. a Megváltót kezdetben egyáltalán nem ábrázolták képben, hanem helyette a halat, mert görög neve (ἰχθύς) a Megváltó görög nevének kezdő betűit adja, vagy később Jézus monogrammját és végtelen lényének jelzésére az A-t és Ω-t, a kezdetet és a véget; az árboc jelentette a keresztet, a galamb rendesen olajággal vagy pálmával a megholtnak istenhez térő lelkét, a bárányok és birkák az apostolokat és hivőket.

De nemcsak a külvilágtól való idegenkedés teremtette meg ezt a hieroglifszerű szimbolikus kifejezés módot, még nagyobb befolyással volt erre az a törekvés, hogy az egyszerű gondolkodású, elvont fogalmakat meg nem értő lelkekkel megértessék a keresztény vallás nagy misztériumait. Így ábrázolták a reményt

horgony alakjában, a föltámadást főniksz madárral vagy a vele egynevű pálmafával szemlélteték (mindkettő görögül φοῖνιξ), így szerepelteték a pávát (örökkévalóság), a szarvast (vágyódás az üdvösségre), a koszorút, olaj- és pálmaágat, hajót stb.

Ez a szimbolikus nyelv megmaradt, sőt még új elemekkel bővült a későbbi századokban is; a fölfogás pedig, mely megteremtette, tovább munkálkodott a lelkekben, áthatotta a másik két irány műveit is.

Művészibb cél vezette már a festőket, és művészi ábrázolásra alkalmasabb tárgyakat is választottak, mikor azokat a szép parabolákat, allegoriákat vetették falra, a melyeket Krisztus urunk mondott a nép tanítására. Ezek az egyszerű mindennapi életből vett történetek, melyek olyan szépen példázták Krisztus hivatását, mély hatást tettek a hivő közönségre, és az allegorikus ábrázolásnak ezt a hatását aknázták ki a festők, mikor megfestették a halászt, a mint a hivatott lelkekre hálóját kiveti, és a gazdát, a ki az úr szőlőjében munkálkodik,

11. kép. A jó pásztor. Falkép a S. Domitilla katakombában.

vagy elveti az isteni igét a fogékony lelkekbe. Ilyen allegoria az imádkozó asszony (orans), a katakomba festés legbájosabb alakja, a mint karját fölfelé tárva az ég felé repül — a csöndes nyugalomban istenhez térő keresztény lélek poetikus képe.

De mindezen allegoriák közül a legáltalánosabb, legmélyebb, leghatásosabb a jó pásztoré: Krisztus, mint a hivők nyájának pásztora, a ki a keresztény lelkeket az Úr felé tereli, szeretetével védi, őrzi. A jó pásztor a keresztény festő képzeletében szakáltalan, nyájas, barátságos tekintetű ifjú, rövid dór chitonban, a földön mellette antik tejes edények, rajtuk a pásztorbot; könnyű lépéssel siet a réten, rendesen egy kis bárányt visz a hátán (11. ábra). Ebből a szeretettel megrajzolt alakból hiányzik minden arcképszerű vonás, nem maga a Megváltó, hiszen a keresztény művészek hosszú ideig óvakodtak hű, testi képet adni róla, embernek festeni, hanem lényegének találó kifejezése, allegorikus megszemélyesítése. De a forma, a melyben megjelenik, egészen antik. Nemcsak annyiban, hogy emlé-

keztet a klasszikus világ egyik istenére, a kit a képzőművészet a halottas urnákon hasonlóképen fiatalosan, kossal a hátán ábrázolt, Hermes kriophorosra (a kost vivő Hermesre), hanem még inkább az által, hogy az egész alkotást antik szellem lengi át, egészen az antik falfestmények szelid, bájos módján, szabadon, könnyedén van megalkotva, ellesve az életből, megragadva egy pillanatban s azon közvetetlenségében megkomponálva.

A jó pásztor alakjából fejlődött ki a legelső Krisztus tipus, a fiatal, szőke, kerek arcú Krisztus, a melyen még érezni klasszikus hatást. Megérezni virágzó ifjúságán, kedves, csinos vonásain, a melyekből a pogányistenek derült, gondtalan boldogsága szól hozzánk. Ez az ábrázolás mosolygott a hivőkre, mígnem lassanként kiszorította a későbbi kornak szögletes, merev arcú, komoly, majdnem zord Krisztusa.

12. kép. Orpheus. Mennyezet-kép a S. Domitilla katakombában, Róma.

A Megváltónak egy másik kedvelt allegorikus ábrázolása egészen a klaszszikus mithologiából került a keresztény világba. Az ó-világ nagyhírű énekesének, Orpheusnak, mondája, a ki bűvös-bájos énekével, lantjának varázsos hangjaival megszelidítette a vadállatokat, megindította a fákat, folyókat, sziklákat, magától kinálkozott a keresztény művésznek. Az ő csodálatos erejét nagyon könnyen lehetett alkalmazni Krisztus végtelen hatalmára, a ki kegyelmét kiterjeszti az egész világra, s mindenkinek, ki benne bízik, megnyeri az örök üdvösséget. Kedvelt volt ez a motivum: az üldözések korában látszólagos pogány jelenetet mutatott, a melynek igazi allegoriába rejtett értelmét a pogányok nem sejtették; de másrészt igen alkalmas volt a földalatti termek mennyezetének ékítésére, mert mintegy magától megszabta a kompoziciót: a mennyezet közepére került Orpheus, körülötte a hivők szimbolikus állat-alakokban. A legharmonikusabb mindezen ábrázolatok közül a S. Domitilla katakombájában megmaradt festmény (12. kép). A meny-

nyezet közepén, nyolc szögletű mezőben ül egy alacsony sziklán Orpheus, kezében lant, körülötte madarak és vadállatok, a mint lantjára figyelnek. A környező nyolc mező közül négyben szelid állatok, négyben bibliai jelenetek, tartalmi rokonságuk szerint párosan szembe állítva: Mózes a mint vizet fakaszt vesszejével a sziklából, vele szemben Lázár föltámasztása, Dániel az oroszlánbarlangban és Dávid, a mint megcsóválja parittyáját. Mind a négy jelenet, ép úgy mint a középső, az Isten véghetetlen hatalmát példázza, és többé-kevésbbé a föltámadás szimbolumául szolgált.

Ezek a jelenetek már átvezetnek a keresztény freskók utolsó csoportjához, a történeti képekhez. Így nevezzük azokat a jeleneteket, melyek néha a katakombák életéből (sírások, kőfaragók, l. a 4. képet) vagy a keresztények mindennapi foglalkozásából vannak merítve, de legtöbbször a bibliából, inkább az ó-testamentomból, mint az újból. Ezek már előbbre haladott, ha nem is művészibb fölfogást bizonyítva, két vagy több személy között cselekvényt ábrázolnak. Akár az ó-testamentomból meritik tárgyukat, akár az újból, vagy akár a mindennapi életből, nem a jelenet kedvéért vannak megfestve, hanem egy másik, a jelenethez fűződő gondolatért. Ha Noét ábrázolják a bárkában, ha Ábrahámot, Mózest, Dánielt, vagy akár Jónás prófétát festik meg, a mint a cethal elnyeli és kidobja (9. kép), tehát azokat a jeleneteket, melyek az ó-testamentomban az igéret zálogául szolgálnak; ha az Úr csodái jelennek meg a festett falterületen, a mint föltámasztja Lázárt, a mint meggyógyul a béna, borrá változik a víz — azok a rejtelmes tettek, melyek előre hirdetik az igéret beváltását, a föltámadást: maga az elbeszélt cselekvés mellékes, a buzgó hivek, a kiknek a kedvéért a képeket festették, bátorítást, buzdítást olvastak ki belőle. A halottak országában a sírok között jártak, a képek is majdnem mind a halálról és a síron túl való életről beszélnek, a jelenetek úgy vannak megválasztva, hogy a föltámadást hirdessék, azt a megnyugtató, nagyreményű gondolatot találták bennük, hogy a síron túl találkoznak a minden jó kútfejével, az Üdvözítővel.

13. kép. A Szűzanya Izsaiás prófétával. Falkép a S. Priscilla katakombában.

Minden a Megváltóra vonatkozik, mindent mély, misztikus értelmében kell fölfogni: íme a szimbolikus fölfogás végig vonul az egész festészeten.

A béke, a megnyugvás szelleme árad ezekből a képekből, ezért mellőzik olyan következetesen a Megváltó kínszenvedéseinek ábrázolását, ezért nem festik meg az első martirok vére hullását, ezért hiányzanak mindazon jelenetek, melyekbe ilyen szimbolikus, misztikus jelentést nem lehet bevinni: csak elvétve találkozunk

olyan ábrázolatokkal, melyek a keresztény gazdag érzelemvilágot, az isteni szeretetet mutatják be szemnek szóló képben, csak elvétve halljuk a hivő lélek helyett a szeretö szó hangjait. Mégis a történeti iránynak egyik kiválóbb emléke ezt a szeretetet példázza, abban a jelenetben, mely a későbbi korok legmagasztosabb vallásos képeit alkotja, a Szűz Anyának és isteni gyermekének bájos viszonyában. A S. Priscilla katakombában maradt meg ez az egészen antik formákat mutató festmény (13. kép). Itt látjuk először a két isteni alakot, olyan benső viszonyban, a milyent a renaissance-ig egy festő ecsetje sem tudott megteremteni. A Szűz félig födetlen karú, erőtől duzzadó fiatal asszony, természetes mozdulattal tartja karján a meztelen fiúcskát, előtte egy ifjú áll, talán Izsaiás próféta, a mint az Anya fölött tündöklő csillagra mutat. Az egész jelenet, mely barátságos,

14. kép. Krisztus az apostolok között. Falkép a S. Domitilla katakombában.

bizalmas jellegével, az emberi testnek hatalmas, életet lehelő ábrázolásával a nagy pompeji falfestményekre emlékeztet, az antik formákban is annyira keresztényies, hogy méltó megindítója lett volna az új festői iránynak.

Azonban nem így történt. A történeti irány lassanként elhatalmasodott, mozgalmasabb, nagyobb jeleneteket komponáltak, jobban megrajzolt személyekkel, de egyszersmind elveszett alkotásukból a naiv szimbolizmus és helyét nem foglalta el a szív költészete. Megjelenik ekkor is a Szűz, karján Jézussal, de a jelenetet közvetetlenségétől megfosztják a mágusok, a három király elődjei, a kik ügyetlenül, szögletesen meghajtva magukat közelednek feléje. Mind gyakrabban szerepeltetik a Megváltót, most már a saját alakjában, de hideg, ünnepélyes jelenet középpontjába teszik. Az apostolok, bibliai személyek még római öltözetben járnak, hosszú, tisztafehér vagy csíkos tógában, arcuk még mindig római vonásokat mutat,

szakáltalan, kerek római arctipus, a kikben azonban nincs már meg az antik olaszok könnyedsége, nyájassága. Viszont hiába keresnők bennük megihletett keresztény gondolkozásnak a legkisebb nyomát is, merev, aránytalan alakok, üres mozdulatokkal. Ezen szertartásszerű képek közül a keresztény művészet elhanyatlására legjellemzőbb a S. Domitilla katakomba egyik képe (14. kép), az apostolok között trónoló Krisztus. Már fölismerszik a tanítványok sorában Péternek és Pálnak egyéni, arcképszerű alakja, már egy-egy zsidó tipust is fölfödözünk a képen, de a sablónos elrendezés, az élettelen alakok bizonyítják, hogy az alkotás kengyelfutója egy sivár jövőnek.

3. ÜVEGTECHNIKA.

Ebből a korból, mikor a szimbolikus fölfogást már teljesen fölváltotta a történeti, erednek azok az aranyos poharak, melyek a freskókon kívül egyetlen emlékei a katakombáknak a rajzoló művészet köréből. A pohár feneke és talpa közé vékony arany lapot illesztettek, erre hegyes eszközzel bibliai jeleneteket vagy az apostolok képmását vésték (15. kép), sőt néha még a pogány mithologia és világi élet egy-egy jelensége is helyet talált rajtuk. Kidolgozásukból, mely nem vall műgondra, és tartalmukból itélve legnagyobb részük a III. és IV. századból való.

15. kép. Péter és Pál apostol. Aranyos pohár.

II. A GYŐZELEM KORA (312-től).

A. ITÁLIA.

A kereszténység életében az első fordulópont a 312. esztendő, a midőn Constantinus győzelme Maxentiuson újra egyesítette a már régóta darabokra szaggatott római császárságot. Az a nap, mikor a kereszt jele alatt harcoló római legiók megsemmisítették azt a másik római sereget, melynek zászlóit a sas ékesítette, új korszakot kezd a történetben.

Már a III. században nőttön-nőtt a pogány hitet kereszténynyel fölcserélők száma, egyre szaporodtak az új hitnek bevallott vagy titkos támogatói, és a társadalom minden rétegét átjárta, meghódította az új tanítás. Hol üldözve, hol valamivel szabadabban óriási mértékben terjedt az ige, és a mint hatalmasodott az egyház, akként pusztult, veszett a régi hit, a melynek alapja már a köztársaság végén teljesen megrendült. Egy kedvező pillanat és az ókori istenek templomai halomra dűlnek, romjaik alá temetve az egész klasszikus világot.

Constantinus, a ki sem mint ember, sem mint uralkodó nem érdemelte meg, csak mint politikus, a Nagy melléknevet, megértette a korát, belátott a nép lelkébe, fölismerte, hogy eljött a kedvező pillanat. A római nép nagy részéből kihalt minden vallásos érzelem, a többi érzületben vagy tettleg is a názáreti Jézus tanításait követi, alig-alig akad egy-kettő, a ki az állam kedvéért az Olympus isteneit imádja: a közönyös tömeggel nem törődve ki kell pattantani az új hitben rejlő erőt, uralkodóvá kell tenni azt a hatalmas eszmét, melyet a kereszténység képvisel. Ezzel az eszmével diadalra segítheti messzelátó tervét, megalapíthatja az egységes római császárságot.

Constantinus, a nagy politikus, a döntő ütközet előtt zászlójára festtette a keresztet meg Krisztus nevének kezdőbetűjét, a nagy X-et, és a mint a pogányságra támaszkodó Maxentius seregét szétszórta, a mint a vezért belefullasztotta a Tiberisbe: bevonult győztesen Rómába mint császár, s bevonult vele, mint uralkodó vallás, a győzedelmes kereszténység.

A három százados elnyomást, gyötrést, kínzást szabadság váltotta föl; a mi azelőtt a kiválasztottak titkos kincse volt, a keresztény ige, egy egész népnek, majd az egész földnek közös vagyona lett; a kik azelőtt elrejtőzve, halálos aggodalmak között imádkozhattak istenükhöz, most nyiltan az egész világ hallatára küldhették fohászaikat az éghez.

Ezt a nagy változást megérezte a művészet is, a politikai viszonyok változtával egy csapásra átalakult. A keresztények ott hagyták régi, földalatti istentisztelő helyüket, a katakombák szűk kápolnái helyett a föld szinén emelkedő hatalmas, díszes szentegyházakban gyűltek össze, a melyeket az első keresztény uralkodó építtetett. Constantinus és utódai pazar bőkezűséggel gondoskodtak, hogy az egyszerű, kőbe vágott kápolnák helyett márványtól ragyogó, oszlopos csarnokok fogadják magukba a hivők nagyszámú seregét; valóban, a mindenható egy Isten tiszteletére épült bazilikák nagyságukkal, fényükkel elkápráztatták a szemet.

1. ÉPÍTÉSZET.

A keresztények Constantinus győzelme után, a császár pártfogásában bízva, csakhamar nagyobb templomok építéséhez fogtak. A feladat az volt, hogy oly építményt kell emelni, mely nagy embertömeg befogadására alkalmas s egyszersmind az istentisztelet tartására is kellő helyet nyujt. Ily célra legalkalmasabb volt a római bazilika. Ennek oszlopos csarnokára figyelmeztette az építőt a római ház oszlopos atriuma, ennek félkörben kiugró fülkéjére utalta a földalatti katakomba-templom fülkéje. Hisz a keresztény építész ép úgy római volt, mint pogány társa, s vaknak kellett volna lennie, ha a célt szem előtt tartva, nem a bazilikára esik választása. Vajjon, ha a mai építésznek kellene a templom alakját megállapítania, nem a vásárcsarnokot választja-e kiindulásul? Az ó-keresztény kor építője sem másolta le egyszerűen a pogány bazilikát, hanem azt céljainak megfelelően átalakította. Az épület kiképzéséhez is önként kínálkoztak mintául a római bazilikák, melyek közül — némely műtörténetíró állítása szerint — néhányat egyszerűen átalakítottak keresztény templommá. Ez azonban azért valószínűtlen, mivel e bazilikákra a rómaiaknak továbbra is szükségük volt.

A hosszhajós elrendezésű ó-keresztény bazilika mellett egy másik alak: a központos elrendezés jegecedett ki, melynek egyrészről a római eredetű emlékek, másrészről a katakombáknak fülkékkel bővített cubiculumai szolgáltak mintául.

A pogány templom egyedül a szobor alakjában megtestesített istenség háza volt; a keresztény templom a hivők gyülekezőhelye lett, hol nagy számban együtt dicsérhették az Urat, és így alakja is e szerint idomult.

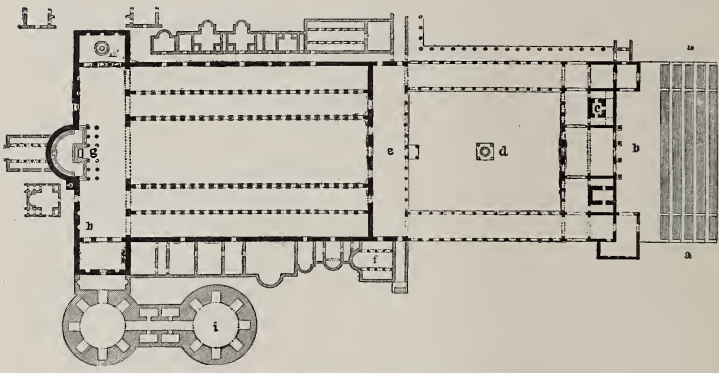
Történeti adat említi a legelső keresztény templomot Severus Alexander császár (222—235) idejéből. Később már negyven ilyen templomról történik említés, de Diocletianus császár alatt (302) mind lerombolták. Mint föntebb említettük, ezek valószínűleg a coemeteriumokban emelt emlék-kápolnák voltak. A legrégibb ó-keresztény bazilika Constantinus idejéből származik, eredeti alakjában azonban egy sem maradt reánk.

A bazilikák három- vagy öthajós hosszúkás csarnokok (16. kép), hossztengelyükkel kelet-nyugati irányban elhelyezve.[1] A főbejárat előtt tágas, négyzetes alakú udvar (atrium) terül el, oszlopos folyosóval (peristylium) körülvéve; közepén áll a kút (cantharus), gyakran oszlopokon nyugvó tetőzettel, melybe a templomba jövők, jelül a belső megtisztulásnak, kezüket mártották. Ez a későbbi szenteltvíztartó őse. Az udvarhoz vezető kapuzatot néha díszesebben, oszlopokkal képezték ki (propylaeum). A templom és az udvar közt az előcsarnok (pronaos, narthex) foglal helyet. Itt tartózkodtak az istentisztelet alatt a még meg nem kereszteltek. A másik végén a szentély (presbyterium, sanctuarium) zárja be az épületet, melyből félkörös alaprajzú apszis (concha) ugrik ki; ebben van elhelyezve középen a főpap ülőhelye, tőle jobbra-balra a félkörű fal mentén ülnek a többi egyházi

[1] E szabályt a legelső emlékek oly módon követik, hogy a bejárat keleten, a szentély nyugaton van; az V. század közepétől kezdve azonban a bejáratot nyugaton, a szentélyt keleten helyezték el.

méltóságok. A padozatot márványlapokkal burkolták. A szentély padozata rendesen néhány lépcsővel emeltebb, mint a hajóké. Itt, a lépcsők megett, az épület hossztengelyében helyezték el az oltárt: eleinte egyszerű asztal kőből, később a szent ereklye befogadására alkalmas szarkofágszerű kőláda, mely felett gyakran oszlopokon nyugvó tetőzet (baldachin) állott. Az ilyen oltárt ciborium-oltárnak nevezik. A pap a hívek felé fordulva végezte a szertartást.

A szentélyt korlát (cancellum) választja el a hajóktól, és azon belül csakis az egyházi személyek tartózkodhattak. A főhajóban helyezték el a szószéket (ambo), gyakran kettőt is, ezek egyikéről (balra) az evangéliumot, másikáról (jobbra) az epistolát olvasták fel. A közép- vagy főhajó oldalfalát rendesen ívekkel kapcsolt oszlopok hordták; néha azonban az oszlopok felett egyenes kőgerendázatot is találunk (17. kép). Az oszlopok részletei, különösen az első időben,



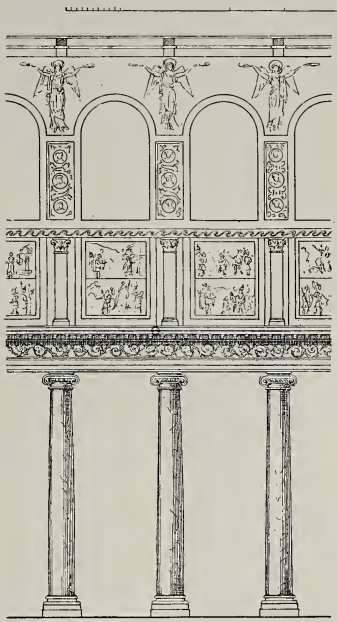
16. kép. A régi Péter templom (Róma) alaprajza.

egyezők a római oszlopéival, sőt nem egyszer római emlékek alkotórészeit képezték, csak néha találjuk meg az oszlopfejezeteken a keresztény vallás egyik-két jelvényét.

A mellékhajók alacsonyabbak a főhajónál és felényi szélességűek. A főhajó nyeregtetővel volt födve, két végén oromfallal lezárva. A tetőszerkezet hordta a lapos, kazettákra osztott, gyakran színezett és aranyozott famennyezetet. Némelykor a födélszék nyitott, úgy hogy gerendái látszanak. A mellékhajó féltetője csatlakozik a főhajó falához, és felette a középhajót megvilágító, rendesen félkörös zárású, széles ablakok nyertek elhelyezést, melyekbe rostélyszerűen áttört márványlapokat alkalmaztak. Néha az apszis és hosszhajók közé kereszthajót építettek, ez a tulajdonképeni szentélyhez csatlakozott és hossza a hajók szélességével rendesen megegyezett. A főhajót a szentélytől hatalmas, félkörű ív, az ú. n. diadalív (arcus triumphalis), választja el.

Az egész épületben csakis az apszis mennyezete boltozatos és pedig gömbfelület alakjában. Úgy e boltmező, mint a diadalív felülete, továbbá a főhajó oldalfalának azon része, mely az ablakok és a falat hordó oszlopsor ívei, esetleg vízszintes gerendázata közt elterült, elegendő teret nyujtott a mozaikfestés művészeinek. Általában az ó-keresztény egyházak belseje csillogó gazdagságával, lehető ellentétben áll a külső szerény egyszerűségével.

Torony az ó-keresztény templomok mellett kezdetben nem emelkedett, csak a VI. század végén és a VII. század elején építettek különálló, négyzetes, vagy körös alaprajzú, több emeletsorból álló tornyot (campanile) a harangok befogadására. Rómában a négyzetes alaprajz szokásos, és a torony emeletei párkányok által vannak jelezve. A főpárkány felett egyszerű, alacsony sátortető födi a tornyot. Harangokat az V. században használtak először egyházi célra, attól kezdve e szokás egyre általánosabbá vált, úgy, hogy a VIII. században már mindenütt alkalmazták.

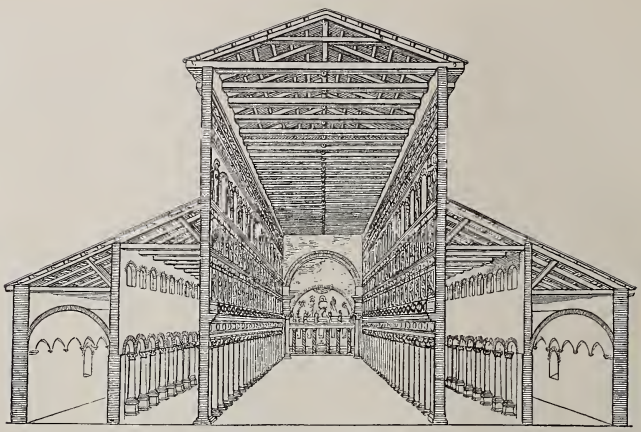


17. kép. A római S. Maria Maggiore építkezési rendszere.

A bazilika elnevezés Constantinus idejéből származik, de míg a rómaiak e névvel általában csarnokot jelöltek és eleinte valószinűleg a keresztények is ily értelemben használták, később e név csakis egy bizonyos alakú templom megnevezésére szolgált, a melynél ugyanis a főhajó kiemelkedik az oldalhajók tetőzetéből és világítását az ezek felett alkalmazott ablakokon át nyeri.

Nagy Constantinus idejéből egy templom sem maradt meg teljes épségben. A legelső egyházak az apostolok és vértanuk sírjai felett emelkedtek. A keresztények felszabadulva a háromszázados nyomás alól, versenyre igyekeztek kelni a pogány rómaiakkal, s építményeik úgy nagyságukkal, mint fényükkel igazolják ezen igyekvésüket. Constantinus utódai, mint keresztény uralkodók, pogány elődeik példájára pártolják az építőművészetet. Így keletkezhettek az olyan emlékek, mint Szt. Péter és Szt. Pál egyháza.

Szent Péter bazilikája a mai Szent Péter templom helyén állott (16. kép.). Öthajós, hatalmas építmény volt. A főhajó oldalfalát különböző, római emlékekből összehordott, hatalmas oszlopok tartották (18. kép.). Tágas előcsarnoka



18. kép. A régi Péter-templom belseje (Róma). Rekonstrukció.

előtt nagy, négyszögű udvar terült el. Csak Nagy Constantinus utóda alatt fejezték be. A XV. századig állott fenn, míg II. Gyula pápa le nem hordatta a földrengés által nagyon megrongált templomot, hogy helyébe Szent Péter sírja felett a világ legnagyobb templomát emeljék. Csak régi rajzokból és feljegyzésekből ismerjük a régi Péter-templom alakját és nagyságát.

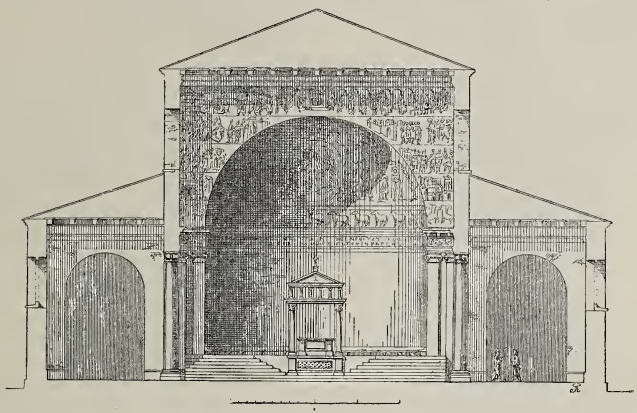
Szent Pál bazilikája Róma mellett (S. Paolo fuori le mura) legalább alapalakjában régi. Eredetileg Nagy Constantinus császár épített egy kisebb templomot Szent Pál tiszteletére e helyen (324) az apostol sírja fölé, de utóda, Theodosius parancsából új, a Szent Péter templomával nagyságra és fényre vetekedő templomot építettek (386.). Miként 19. képünk mutatja, öthajós bazilika, kereszthajóval. Itt követték először azon szokást, mely szerint a szentélyt az egyház keleti végén, a főbejáratot pedig nyugaton helyezték el. Mennyezetét, mely kis, négyszögű mélyített mezőkre, kazettákra volt osztva, aranyozott bronzlemezek borították. E mennyezetet 801-ben földrengés pusztította el. A főhajó falai, a diadalív, úgyszintén a szentély fala, mozaikkal volt fedve, csodálatos fényt árasztva a templom belsejében. 1823-ban leégett, utána azonban nemsokára, lehetőleg a régi alakban, de teljesen a régi alapokon újból felépítették. XII. Leo pápa kezdte meg az építést és IX. Pius 1854. felszentelte a restaurált templomot. A hajók 120 méter hosszúak, 60 méter szélesek (a főhajó 24 méter). Nyolcvan korinthosi oszlop hordja a fő- és mellékhajók falait.

Ugyancsak Constantinus császár építette a S. Lorenzo fuori le mura bazilikát, de az általa emelt templomból alig maradt fenn valami. A mostani épület két részből áll. A keleti rész, mely valószínűleg az V. század elején keletkezett, kis méretű bazilika volt, homlokzatával kelet felé, szentélyével nyugat felé állítva.

19. kép. A S. Paolo fuori le mura bazilika belseje, Róma.

A keleti rész oldalhajói fölé II. Pelagius alatt karzatokat (emporákat) emeltek 580 körül. Az ilyen elrendezés különösen keleten volt szokásos, a hol a nők elkülönítve a férfiaktól, az emporákon foglaltak helyet. Ezen régibb egyházhoz III. Honorius pápa (1216—1227) nyugat felől, az előbbinek tengelyében háromhajós csarnokot épített, a régi szentélyt eltávolította, a bejáratot az ily módon megnagyobbított templomba a nyugati oldalon helyezte el s így a régibb hajók az új templom szentélyét alkotják. Vízszintes mennyezetet nem készítettek, ennek folytán a födélszék gerendái láthatók. Ezen egyház a formaérzék hanyatlásáról tesz tanuságot. Régibb részében a különböző vastagságú és alakítású római oszlopok, össze nem illő, más-más díszítésű és méretű gerendákat hordanak. Ezen változatosságnak festői voltát azonban nem tagadhatjuk el.

A háromhajós bazilikák jellemző példája S. Maria maggiore temploma (20. kép). Régibb története meglehetősen homályos. Valószínűleg a IV. század közepén keletkezett, de már a következő században (432—440.) átalakították. III. Jenő pápa (1145—1153.) előcsarnokot épített hozzá, IV. Miklós pápa (1288—1292.) pedig az apszist újította meg. Ezután is változtattak rajta és különösen a külsejét a barok-korban nagyon kiforgatták eredeti alakjából. A gyönyörű antik gránitoszlopok ión fejezetei felett vízszintes gerendázat húzódik (17. kép). A Giuliano da Sangallo által tervezett kazettás mennyezet leginkább megközelíti az ó-keresztény



20. kép. A S. Maria Maggiore keresztmetszete.

mennyezet alakját. Belseje gazdag mozaik-díszítésű. A helyes arányokban, a szép formákban rejlik ezen egyház szépsége.

Ugyanezt mondhatjuk a S. Sabina bazilikáról, I. Coelestinus pápa idejében (422—432.) épült s leginkább megőrizte eredeti alakját. A 14 méter széles főhajó

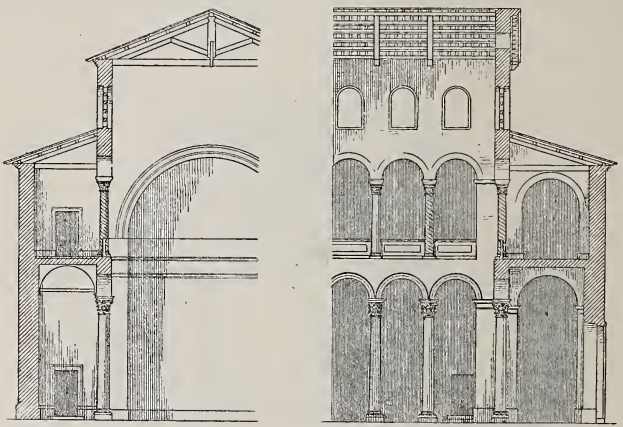
falát ívekkel kapcsolt, huszonnégy, kannelurás,[1] pároszi márvány oszlop hordja. Ez a templom is háromhajós, mint az előbbi, kereszthajója nincs.

21. kép. A római S. Agnese templom alaprajza.

S. Pietro in Vincoli bazilika a 442. évben épült. Háromhajós építmény, kereszthajóval. A 15 méter széles főhajót húsz, fehérmárvány, dór oszlop határolja. A kereszthajó keleti részén, a főapszis két oldalán félkörű fülkék, az apszidiolok lépnek ki, melyek az oldalhajók hossztengelyében vannak elhelyezve és azok lezárását képezik. Valószínűleg az istentisztelet átalakulása, illetőleg fejlődése tette szükségessé e helyiségeket. A sziriai emlékeknél is találunk e helyen külön álló helyiségeket. Ezek a prothesis és diakonikon.

Az egyikben helyezték el a hívek adományait, a másik pedig ugyanazon célt szolgálta, mint a mai sekrestye.

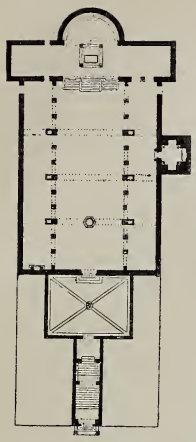
A karzatos bazilika másik példája S. Agnese temploma Róma mellett. (21. kép.) Eredetileg ugyan Nagy Constantinus alapította, de 626-ban Honorius pápa újraépítette. Az emporák a mellékhajók és az előcsarnok felett emelkednek (22. kép). A főhajót a karzatok féltetője felett elhelyezett ablakok



22. kép. A római S. Agnese templom keresztmetszete és hosszmetszete a nyugati részről.

világítják. A belső tér korinthosi oszlopok által van három hajóra osztva, melyek felett félkörívű hevederek nyugszanak. A karzati oszlopoknak is korinthosi fejezetük van, és törzsük barázdás.

[1] Az oszlopok törzsébe, hosszában a lábtól fejig barázdák vannak mélyítve, ezeket nevezzük kanneluráknak.



23. kép. A római S. Prassede alaprajza.

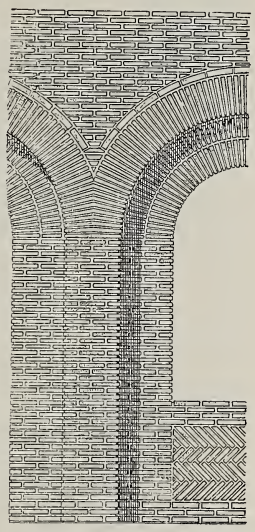
A mostani alakjában a IX. századból származó San Prassede bazilikát (23. kép) valószinűleg a IV. században alapították. A főhajóban két-két oszlop között egy-egy pillér áll, s a szemben levő pillérek a hosszhajó tengelyére merőlegesen kiugró gyámköveken nyugvó boltövekkel vannak összekötve, miáltal a tér négy mezőre oszlik. Ezen elrendezés a későbbi középkor templomalakjának csíráját rejti magában. A keskeny kereszthajó hosszabb a három hajó együttes szélességénél és így két végfala kilép az oldalhajók határfalának síkjából.

S. Clemente bazilika is részben a IX., részben a XII. századból való, de az ó-keresztény bazilika alakját teljesen megőrizte. Ugyanezen helyen már régebben (395) Szent Hieronymus által felemlített, háromhajós templom állott, Péter apostol harmadik utódának, Kelemennek tiszteletére. Keleti homlokzata előtt majdnem négyzetes, oszlopos folyosóval szegélyezett atrium terül el. A főhajóban áll a két szószék, körülötte a kar számára kijelölt hely márványkorláttal van övezve.

Santa Pudenziana bazilika alapítása visszanyúlik a IV. századba, de a mostani építmény későbbi eredetű. A VI. század végén, de különösen a VII. század elején egyre általánosabbá válik az a szokás, hogy a templomok falait kívülről nem vakolják, hanem a falazatot gondosabban készítve, a nyers téglasorokat láttatják. S. Pudenziana bazilikája az ilyen építmény példája. (24. kép). A szentély fülkéje nem félkörű, mint a többi egyházaknál, hanem körszelet idomú. A templom mellett szabadon álló, négyzetes alaprajzú hatemeletes torony (25. kép) emelkedik — a legrégibb ilynemű építmény Rómában — valószinűleg a VI. századból.

A bazilika-stilus kiválóbb emlékei közé tartozik még S. Giovanni in Laterano egyháza. Az öthajós templom, melyet 324-ben szenteltek fel, idővel annyi átalakításon ment keresztül, hogy az eredeti elrendezés alig ismerhető fel.

Santa Maria in Cosmedin bazilika egy antik templom romjai közt emelkedik. A 7·5 m. széles főhajó két oldalán két-két pillér szakítja meg a korinthosi oszlopok egyhangú sorát. E templom a VIII. században épült. Az egyház márvány-



24. kép. A római S. Pudenziana templom falszerkezete.

mozaikos padozata alatt háromhajós kripta terül el, granitoszlopokkal, oldalfalaiban a columbariumokra emlékeztető fülkékkel. Külön álló négyzetes tornya valószinűleg egykorú a templomépülettel.

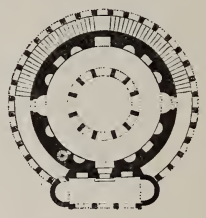
25. kép.
A S. Pudenziana tornya, Róma.

Nagyjából ezekhez hasonlóan alakították a bazilikákat Olaszország többi részében, továbbá Afrikában és a Keleten is. Ez utóbbi egyházaknak Sziriában találjuk legkiválóbb példáit.

A római ó-keresztény építmények másik csoportjába a központos elrendezésű templomok és keresztelő-kápolnák tartoznak. Ezeknél az épület nem egy hossztengely irányában, hanem egy központ körül terül el. Bár itt is elegendő példát nyujtott a római építészet (Pantheon, Caracalla thermák rotundája stb.), mégis a keresztény építészek nem vehették az emlékeket minden átalakítás nélkül mintául, mivel a cél, a melyért emeltettek, nem egyezett amaz építmények céljával. A legelső újítás ezen a téren, hogy a középrész alsó falait áttörték és széles folyosóval vették körül. Így a templom befogadó képessége sokszorosan növekedett. Az ilyen megoldásnak egyszersmind szerkezeti jelentősége is van, mivel a körülfutó helyiség boltozata a kupola oldalnyomását, legalább részben, ellensúlyozza, s így a kupola oldalfalának méretcsökkenését vonta maga után.

A középrész itt is kiemelkedik az oldalhelyiségek csatlakozó féltetője fölé, lényegében tehát nem egyéb ez, mint a bazilikális elrendezés, csakhogy nem a hossztengely mentében, hanem egy függélyes tengely körül van csoportosítva. Itt ugyan nem kapcsolható a szentély olyan szervesen az épülethez, mint a bazilikánál s azért az ily építmények oly célra alkalmasabbak, melyeknél a fősúly a középre helyezhető. Ilyenek a sírkápolnák és keresztelő-kápolnák (Baptisteriumok), melyek rendesen nagyobb templomok közelében állottak.

Előbbinél annak sírja foglalja el az épület közepét, a kinek tiszteletére emelték, utóbbinál a néhány lépcső útján megközelíthető keresztelő-medence. A keresztelés ugyanis az akkori szokás szerint vízben történt. A keresztelő-kápolna előde könnyen felösmerhető a római fürdők központos piscináiban.



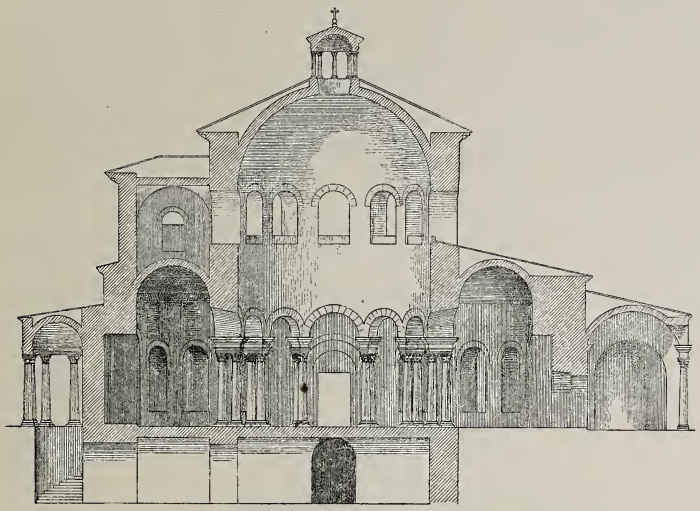
26. kép. Constantia síremlékének (Róma) alaprajza.

A kiindulás az ily központos építmények alapelrendezéseinél nemcsak a körből, hanem sokszögből is történhetik.

A centrális építmények egyik legjelentősebb képviselője Rómán kívül a via Nomentana mellett épült (360) S. Constantia sírkápolna. (26. kép.) Constantinus császár nővérének sírja felett emelkedik a 12 oszloppáron nyugvó kupola

(19 m.), körülfutó folyosóval. A főbejárat előtt előcsarnok csatlakozik az épülethez. Kívülről régebben oszlopos folyosó gyürűként övezte, melyben két lépcsőkar vezetett a kriptába, hova Constantia rokonait temették el. A páros oszlopok feletti boltíveket nem közvetetlenül az oszlopfők hordják, hanem a fejezetek és ívek közt vízszintes gerendázat közvetíti a terhet. Ez ívezetek felett magas, 12 ablakkal áttört, hengeres fal, ú. n. dob emelkedik, s ezen nyugszik a boltozat. (27. kép.) A kupolát övező folyosó dongaboltozatos, oldalfalába fülkék mélyednek.

Ha e sírkápolna építési rendszerét összehasonlítjuk a bazilikáéval, rögtön szemünkbe ötlik az előbbinek emlékszerűsége. E centrális templomnál hatalmas fal-



27. kép. Constantia síremlékének (Róma) keresztmetszete.

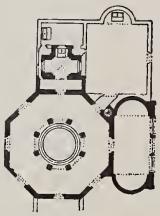
tömegeket, páros, szilárdan álló oszlopokat — részben ugyan a nehézkesebb kupolaboltozat követelménye gyanánt — amott a tágas csarnoknál vékony oldalfalakat, könnyű famennyezeteket látunk. Míg a bazilika a kor szükségleteit elégítette ki és nem azzal a tudattal épült, hogy évezredekig fennálljon, addig az ilyen sírkápolnának a lélek porhüvelyét kellett megőríznie a feltámadásig. Tehát az épület célja követelte meg az emlékszerűséget.

Szent Helenának, Constantinus császár anyjának, sírja felett a Porta Maggiore közelében emelték azon kápolnát,[1] melyet a nép „Torre pignattara"-nak

[1] Némelyek szerint ifj. Helénának, a császár nővérének, sírkápolnája volt.

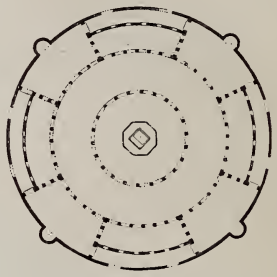
nevezett el azon edényekről, melyekből boltozata épült. A kupola az idők folyamán beomlott. Körben körülfutó fala belül fülkékkel volt tagozva, melyek felett ablaknyílások világították meg a helyiséget.

A lateráni baptisterium (28. kép) korát mindezideig pontosan nem állapították meg, valószínűleg a IV. században keletkezett, a S. Giovanni in Laterano bazilika szomszédságában. — Vékony falaiból következtethető, hogy eredetileg nem volt boltozva, hanem lapos gerendamennyezet födte.



28. kép. A lateráni keresztelő-kápolna (Róma) alaprajza.

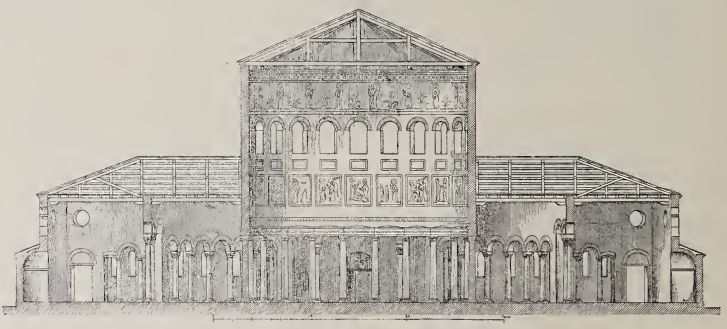
A 8—8 oszlop által (az alsó nyolc porfir, a felső márvány) alkotott emeletes nyolcszögletes középrészt, mely az oszlopfők feletti fehérmárvány-gerendázat által van vízszintes irányban tagozva, a XVI. században kupola-boltozattal befödték. Az épület határfala ugyancsak nyolcszögben övezi a középrészt, hol a korláttal szegélyezett köralakú medence lépcsőzetesen van a talajba mélyítve. A nyolcszög egyik oldalához előcsarnok, másik oldalához kis kápolna csatlakozik.



29. A római S. Stefano rotondo alaprajza.

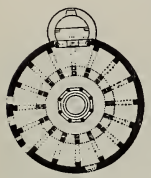
Sok vitatás tárgya volt a Santo Stefano Rotondo egyháznak (29. kép.) eredeti rendeltetése. Legvalószínűbb, hogy eredetileg is templom volt.

Simplicius pápa 468-ban szentelte fel az egyházat, mely az öthajós bazilikális elrendezés centrális megoldása (30. kép). Az ion oszlopokon nyugvó, 25 m.



30. kép. A római S. Stefano rotondo keresztmetszete.

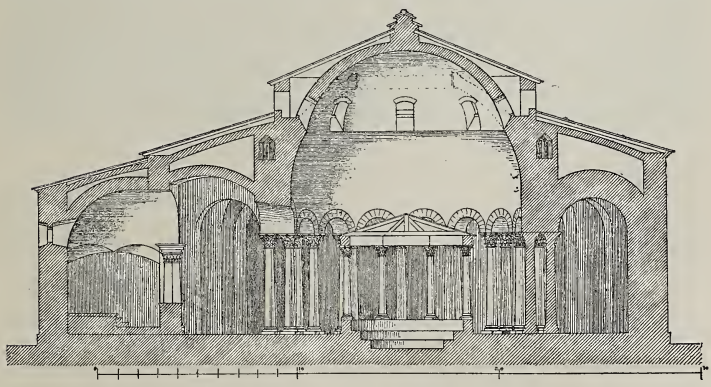
magas középrész hengeres fala a mellékhajóknak tekinthető övek tetőzete fölé emelkedik, és a benne sürűn elhelyezett ablakok (20) világítják a belső teret. A körülfutó mellékhajót ismét oszlopok határolják, közben nyolc pillér által megszakítva, mely belső övhöz keresztalakban, azzal egyenlő magasságú négy szárny csatlakozik. A két külső mellékhajót képviselő öv, a keresztszárnyak által megszakítva, nem veszi körül az egész területet. A hozzájuk épített folyosószerű előcsarnokok egészítik ki az alaprajzot olyformán, hogy ezáltal az egész épület egyetlen körfal által van határolva, melyből csakis a keresztszárnyak irányában lépnek ki kisebb, fülkeszerű építmények. A falak csekély méretei igazolják azon feltevést, mely szerint a templom már kezdetben vízszintes gerenda-mennyezettel volt borítva. I. Theodorus pápa (642—649) mozaikképekkel és márványlapokkal ékesítette. V. Miklós pápa alatt (1450) restaurálták.



31. kép. A nocerai keresztelő-kápolna alaprajza.

Ezen emlékekhez sorozható a S. Maria Maggiore keresztelő-kápolna Noceraban az V. századból (31. kép.). Alapelrendezésében emlékeztet Constantia sírkápolnájára. A középrész boltozatát itt is párosával álló oszlopok tartják, csakhogy a dob hiányzik, s a kupola az oszlopokat egybekapcsoló boltívek felett közvetetlenül emelkedik (32. kép). Az ablakok a gömbboltozatban vannak elhelyezve. A körben körülfutó folyosóhoz, valószinűleg későbbi eredetű, a félkörnél valamivel jobban kiugró oltárfülke csatlakozik. A keresztelő-medence fölé nyolc oszlopon nyugvó kis tetőzet borult.

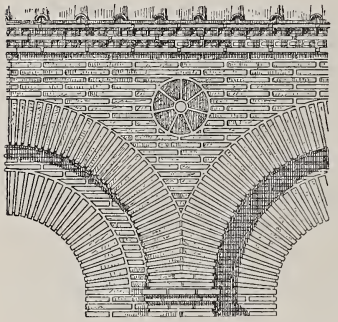
A másik művészi központ e korban Olaszország földjén Ravenna. A római hadihajók főkikötője volt mindaddig, míg Honorius 402-ben (vagy valamivel később) császári székhelylyé nem emelte. A barbárok betöréseit ugyanis Róma nem tudta fel-



32. kép. A nocerai keresztelő-kápolna keresztmetszete.

tartóztatni s ezért a császár — a hanyatló birodalom ura — ide menekült. Ravennát kedvező fekvése ajánlotta a fenti célra. Így lett Ravenna művészi központtá. Egyházi és világi épületek emelkedtek az új székhelyen. A kereszténységet a hagyomány szerint 44 körül Péter apostol által Ravennába küldött Szent Apollinaris hirdette először, s egyszersmind ő az első püspök. Az V. század elején érseki székhely lett.

Ravenna körülbelül 150 év alatt hozta létre azokat az emlékeket, melyek által a művészettörténetben oly kiváló helyet foglal el. Honorius halála után nővére Galla Placidia következett az uralkodásban. A nyugati, majd a keleti gótok sokat háborgatták Italiát. 493-ban Theodorik választotta székhelyül s lelkes pártfogója volt a művészetnek. Ez a művészet egyenes folytatása a korábbi ravennai művészetnek, mert alkotóik nem a gótok, hanem olaszok. Majd a keletrómai birodalom urai megdöntötték a keleti gótok uralmát, elfoglalták Olaszországot, és Ravenna lett a helytartó székhelye. 569-ben a longobardok betörtek Italiába s csakhamar hatalmukba kerítették azt. Alattuk megszűnvén minden összeköttetés Rómával és Bizánccal, Ravennában a művészet hanyatlásnak indult. Nagy Károly vetett véget uralmuknak (774).



33. kép. A ravennai S. Apollinare in Classe középhajójának falszerkezete és párkánya.

A ravennai ó-keresztény építészetben bizonyos önállóság nyilatkozik meg. Ennek oka egyrészt a római emlékek hiányában — így nem követhették ezen épületeken alkalmazott formákat, sem arra nem szolgálhattak, hogy anyaguk segélyével építsék fel épületeiket, a mi újabb építészeti formák alakulását megnehezítette — másrészt Bizánc hatásában keresendő.

A bazilika alak itt is megvan, de alapformáiban nem oly változatos, mint a római emlékeké.

Az oszlopok alakra nézve egyezők, általában a kivitel gondosabb. Bejáratokat nemcsak nyugaton, de a hosszoldalon is találunk. Kezdetben, a míg a római hatás tartott, leggyakrabban bazilikákat építettek. A bazilika mellett a centrális alak is jókor megjelenik, később azonban a római hatás hanyatlásával a bizánci hatás jut előtérbe s a központos elrendezés alkalmazása egyre gyakoribbá válik. Az apszishoz, mely a ravennai emlékeken belül félkörös és kívül sokszögű (rendesen a tízszög fele), gyakran más, két kisebb apszis járul; keresthajó nincs.

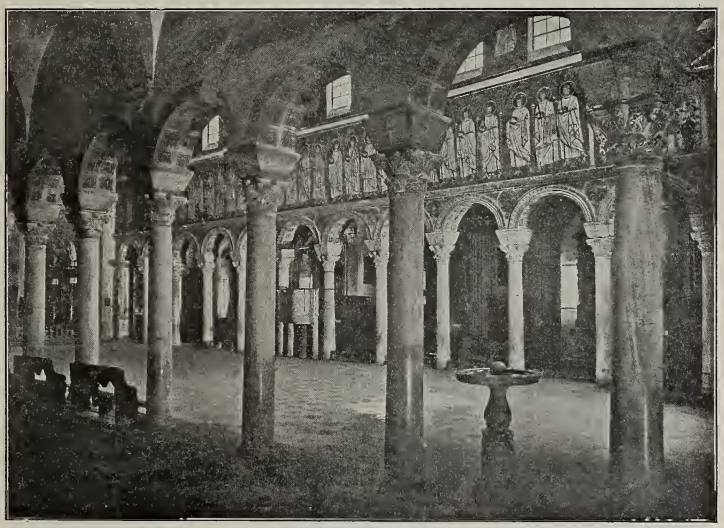
Az épület külsejét nem vakolták be, hanem a gondosan elkészített téglafalazatot nyersen hagyták. A síma falfelületet pillérsávok (lizenák) által tagozták, melyeket a fal síkjából kilépő vakív kötött össze. A pillérsávok közötti falrészben nyílik az ablak. A párkányok is fokozatosan fejlődtek és a téglákból alakítható formák változatos példáit tüntetik fel (33. kép).

A körös és sokszöges alak mellett az egyenlő szárú görög keresztes alakra is találunk példát.

Már a VI. században építettek különálló tornyot köralakú alaprajzzal. A fal símán emelkedett a főpárkányig csakis egyes, kettős vagy hármas ablaknyílás által tagozva, fent alacsony kúptető födte (36. kép).

A város kikötője, Classis, akkor keletkezett, mikor Augustus császár Ravennát választotta a hadihajók egyik állomásául. Itt is nemcsak világi, hanem egyházi épületeket is emeltek.

Az első emlékeken a korinthosi és római (composita) oszlopfőket utánozzák,



34. kép. A S. Apollinare Nuovo, Ravenna.

majd ez utóbbiak eltorzított alakjai lépnek fel, melyeken az oszlopfő magját alkotó kehelyhez simuló levéldísz helyett kidúdorodó levélalakokat találunk. Ezek mellett egy új forma jelenik meg, mely a lefelé fordított csonka gulához hasonlít, felületén leggyakrabban változatos levélfonadékkal (34. kép). A levélmetszés a fejezeteken kissé merev, leginkább a fűrészfogazathoz hasonló, és a görög oszlopokon látott formákra emlékeztet.

Konstantinápoly volt ezen alakok és egyszersmind a rajtok levő ornamentika szülőföldje. Ez oszlopfők fölött az ív nem nyugszik közvetetlenül az abacuson, hanem csonka kúpalakú vállkövet iktatnak közbe, mely a boltív nyomását köz-

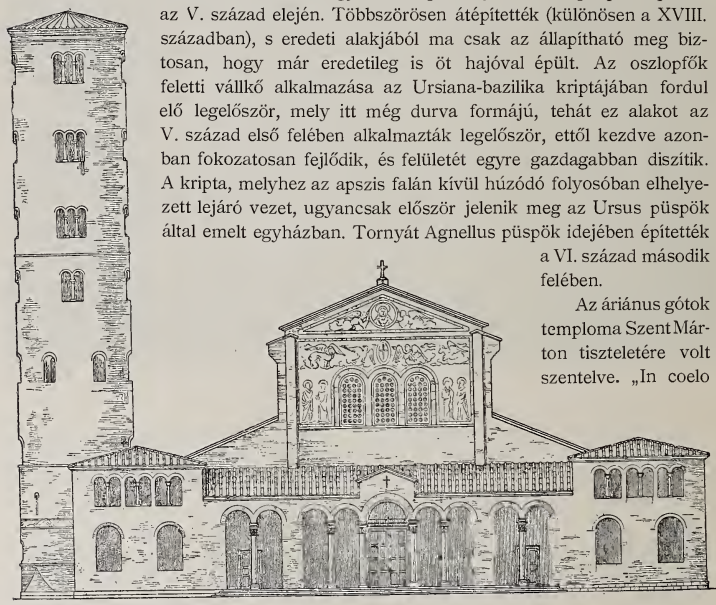
vetíti az oszlopra, egyszersmind felső lapján a boltív vállának nagyobb felfekvési tere van. Az az eset, midőn az oszlopfőkön a boltváll közvetetlenül nehezül, Ravennában ritkábban fordul elő. Rómában ellenben általánosan használatos és a vállkő alkalmazása csak is elvétve fordul elő. Például a Santo Stefano Rotondo-ban, Sant Agnese karzatán, San Lorenzo karzatán.

35. kép. A confessio a ravennai S. Apollinare in Classe templom alatt.

A gondolat itt nem új, mert lényegben ugyanaz, mintha e vállkő helyett az antik gerendázatot alkalmaznák, de formában tőle teljesen elütő. Ez alak a keresztény szellem alkotása. Úgy az oszlopfőkön, mint a vállköveken gyakran láthatjuk Krisztus monogrammját, vagy más keresztény jelvényeket kifaragva. Egyik jellemző vonása még a ravennai bazilikáknak, hogy az oszlopokat mindig ívezetek kötik össze (34. kép), nem pedig vízszintes gerendázat, mint pl. a római emlékek némelyikében. Általában a következetesen alkalmazott formák által ez emlékek inkább feltüntetik az ó-keresztény építészet szellemét, mint a régibb, császári székhely építményei.

A ravennai bazilikák közül a székesegyház, Ecclesia Ursiana, az öthajós elrendezés egyedüli képviselője. Ursus püspök építette az V. század elején. Többszörösen átépítették (különösen a XVIII. században), s eredeti alakjából ma csak az állapítható meg biztosan, hogy már eredetileg is öt hajóval épült. Az oszlopfők feletti vállkő alkalmazása az Ursiana-bazilika kriptájában fordul elő legelőször, mely itt még durva formájú, tehát ez alakot az V. század első felében alkalmazták legelőször, ettől kezdve azonban fokozatosan fejlődik, és felületét egyre gazdagabban díszítik. A kripta, melyhez az apszis falán kívül húzódó folyosóban elhelyezett lejáró vezet, ugyancsak először jelenik meg az Ursus püspök által emelt egyházban. Tornyát Agnellus püspök idejében építették a VI. század második felében.

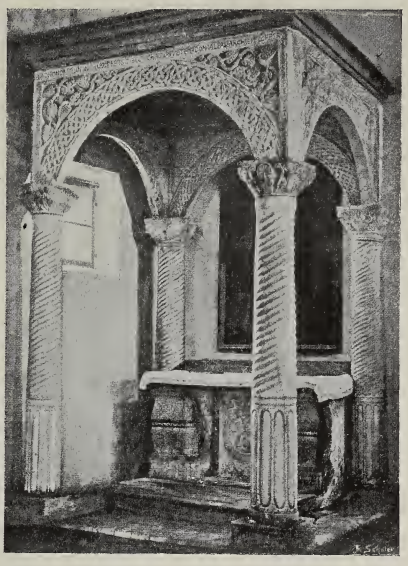
Az áriánus gótok temploma Szent Márton tiszteletére volt szentelve. „In coelo



36. kép. A S. Apollinare in Classe homlokzata, Ravenna.

aureo" jelzőjét aranyos mennyezetéről nyerte. E háromhajós bazilikát Theodorik alapjából újra építette (504.). 856-ban a város védőszentjének, Szent Apollinarisnak tetemét Classisból elhozták és itt helyezték el; ettől kezdve a templomot Sant' Apollinare nuovo-nak nevezik. A főhajó 12—12 prokonnei márványoszlopának korinthosi fejezete (34. kép) felett kereszttel diszített vállkövek tartják a kazettás boltíveket. Minden oszloppal szemben a mellékhajó falából fejezettel bíró pillérsáv lép ki.

Ez árkádok felett hosszan elnyúló mozaikkép borítja a főhajó falát. A míg a hajók teljesen megőrizték eredeti jellegüket, addig a szentély a XVIII. században egészen megváltozott, s a régi előcsarnok helyett is a XVI. században újat emeltek.



37. ábra. Ciborium a S. Apollinare in Classe-ben, Ravenna mellett.

Ravenna legjelentékenyebb bazilikája, s egyszersmind a régi kikötő egyedüli emléke a S. Apollinare in Classe templom. Julianus Argentarius építette 534-től kezdve, s Maximianus püspök 549-ben fölszentelte. Az idők folyamán aránylag kevés változáson ment keresztül és így az ó-keresztény bazilika-alak legteljesebb képét tünteti fel.

Belsejében 24 márványoszlop hordja a 14 m. széles főhajó falát. Az oszlopok alapzat gyanánt szolgáló négyzetes kőkockán állanak.

Az oldalhajókba nemcsak az előcsarnokból, hanem közvetetlenül a szabadból is van bejárás a határfalban elhelyezett ajtókon keresztül. A mennyezet kazettái eltűntek, megsemmisültek, s ma a nyitott gerendázat látható. A szentély padozata 11 lépcsőfokkal emelkedik a hajók padozata fölé.

A belül félkörű, tágas apszis kívül a tízszög öt oldalával záródik,[1] és ez oldalakban alkalmazott ablakokon át nyer bőséges világítást. A szentély mellett, valószinűleg nem egyidejűleg a templommal, egy-egy kápolna épült, az apszishoz

[1] Ez is a bizánci hatásnak tudható be.

hasonlóan belül félkörös, kívül sokszögű apszidiollal. A szent teteme az oltár alatti kis kamrában (confessio, 35. kép) volt elhelyezve, melyhez két oldalt lépcső és félkörös folyosó vezetett. Úgy a főhajó, mint a két oldalhajó falában 13—13 széles és félkörös zárású ablakon át áradt be a világosság. A pillérsávok és vakívek által keretelt ablakok jó részét azonban befalazták. A belső nagy arányaival ünnepélyes benyomást gyakorolt a szemlélőre.

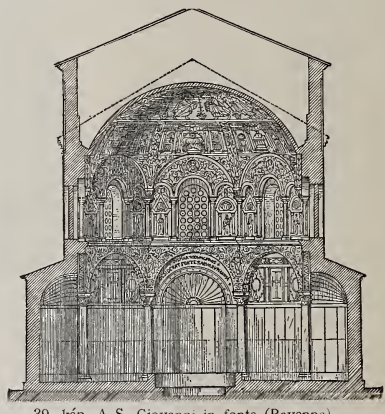
38. kép. A S. Giovanni in fonte (Ravenna) alaprajza.

Nyugaton oszlopos előcsarnok határolja az épületet, melynél az oszlopok közeit fallal lezárták, s csak a középső nyílást hagyták meg bejárat gyanánt. 36. képünk a restaurált homlokzatot tünteti fel. Egykor négyzetes atrium terült el a főbejárat előtt, melynek nyomaira újabb ásatások alkalmával akadtak. A templom északi oldalán áll a ravennai emlékekre jellemző hengeres sima torony, egyszerű és kapcsolt ablakokkal.

Szent Apollinaris templomában a ciborium-oltár jellemző példáját láthatjuk (37. kép) a IX. század első feléből. A gazdag diszítésű baldachint négy, részben csavart törzsű, részben barázdás oszlop hordja. Az oltár Szent Eleucadius ereklyéjét rejti magában.

A pillérbazilika legelső alakja Szent Victor VI. századbeli kis temploma. A ravennai bazilikákkal rokon építmény a parenzói dóm Isztriában és a torcellói háromhajós székesegyház Velence mellett.

A központos elrendezésű egyházi épületek legelsője a S. Giovanni n fonte (katholikus) keresztelő kápolna (38. kép), szabályos nyolcszögű alaprajzához négy oldalon félkörös alacsony fülke csatlakozik (39. kép). Még az V. század elején keletkezett. Belsejében alul a nyolcszög sarkaiba állított, antik oszlopokon vakívek tagozzák a fal felületét. Felette minden egyes oldal oszlopok és vakívek által ismét három ívmezőre van osztva, ezek közül a középsőben, mind a nyolc oldalon egy-egy félkörű zárású ablak nyílik. E fölött emelkedik a kupola, mely a sarokoszlopok felett elhelyezett gyámkövek (consolok) közé feszített falíveken nyugszik. A kupola szerkezete kis cserépcsövekből van alkotva, melyek két sorban vannak egymás fölött olyformán elhelyezve, hogy a csövek kicsúcsosodó hegye egymásba köt (40. kép). A közbeeső tér, valamint a boltozat belső és külső felülete habarcscsal van kitöltve. Mivel az egyes csövek felülete csavaros, a habarcs jobban tapad hozzá.



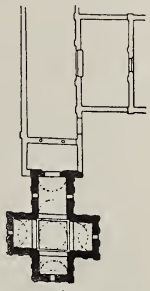
39. kép. A S. Giovanni in fonte (Ravenna) keresztmetszete.

A boltozatot borító mozaik a belső habarcsrétegbe van alkalmazva. Csakis ily könnyű szerkezet mellett lehetséges, hogy a kupola az épület kisméretű oldalfalait nem nyomta szét. Az épület egyszerű külseje nagy ellentétben áll belsejének rendkívüli gazdagságával. A már említett építészeti tagozás mellett az összes

40. kép. A ravennai S. Giovanni in fonte kupolájának szerkezete (egymásba illő cserépcsövek).

felületek, de különösen a kupola, csillogó mozaikdíszben pompáznak. Középen van a korláttal körülvett keresztelőmedence.

Galla Placidia sírkápolnáját (ma S. Nazaro e Celso temploma) 440 körül alapította (41. kép). Alaprajza latinkereszt alakú, vagyis a kereszt egyik szára hosszabb a többinél. A kereszt két szárának találkozása által alkotott négyzet felett gömbalakú boltozat, az ú. n. cseh boltozat emelkedik, mely akkor keletkezik, ha a gömbfelületet négy függőleges sík által olyképen metszszük, hogy azok alapidoma a gömb alakját meghatározó körbe beírt — vagy ennél kisebb — négyzet. Kívül a négyzet feletti boltozat nem érvényesül, mivel négyzetes, toronyszerű falazattal van körülvéve, mely fölé sátortető borul. A keresztszárnyak mennyezetét dongaboltozat alkotja. A boltozatok nagy hosszúkás agyagedényekből állanak, hegyükkel egymásba tolva. Belseje gazdag mozaik díszítésű (42. kép).

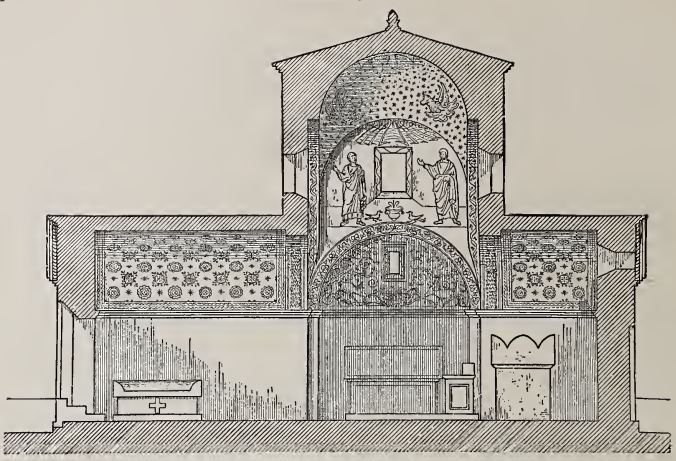


41. kép. A Galla Placidia siremlékének (Ravenna) alaprajza.

A világosság néhány kisméretű ablakon át hatolhat a helyiségbe, mi által a belső nehézkes hatása még fokozódik. Galla Placidia kis kápolnája a keresztalaprajzzal bíró ó-keresztény épületek legelső példája.

A ravennai centrális építmények eredeti képviselője Theodorik síremléke (ma S. Maria della Rotonda temploma). Alakja némileg emlékeztet a római császárok hatalmas síremlékére. Az emeletes épület földszinti részének alaprajzán (43. kép) a görög keresztalakú belső tér kívül szabályos tízszöggel van határolva. A sokszög sarkán erősen kiugró pilléreket ívek kötik össze. Fölöttük oszlopos folyosó övezte egykor az emeleti részt, a honnan a köralakú felső térbe ajtó vezet. Kívül a fal itt is tízszöggel van határolva, feljebb ez is hengeressé válik (44. kép). A nehézkes főpárkány fölött egyetlen kőtömbből kifaragott, alacsony kupola [1]

[1] Isztriai mészkő 11 m. átmérővel, 2·50 magas, körülbelül 146 m,³ és 4000 métermázsa súlyú.

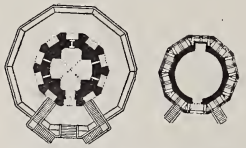


42. kép. Galla Placidia síremlékének (Ravenna) keresztmetszete.

borítja az épületet. A szabadból két lépcső vezet az emeletre. Az emeleten kis négyszögű fülke van az ajtóval szemben a tízszög egy oldalához csatolva. Csak kis nyílásokon hatol némi világosság a helyiségekbe. A kő sötétszürke színe összhangban áll az emlék nehézkes, tömör alakjával.

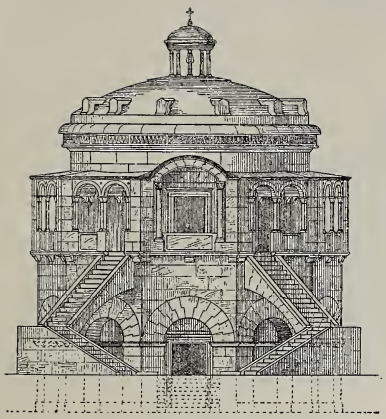
Az épület körül a talaj színe az idők folyamán két métert emelkedett. A sírkápolna ma a városon kívül áll, egykor Ravenna egyik külvárosa terült el körülötte. Theodorik még életében emelte ez emléket.

A német műtörténetírók által sokat emlegetett germán szellemet nehéz az emléken felfedezni, hacsak azon szertelen gondolatban nem, mely az épületet egyetlen kőből alkotott födéllel látta el, vagy talán azon egyszerű, mondhatnám durva formákban, mely a párkányos diszítésén jelenik meg, de a mi az épület jellegével megegyezik. A gót király síremléke a maga egészében azonban a római szellem alkotása.



43. kép. Theodorik sírjának alaprajza (földszint és emelet).

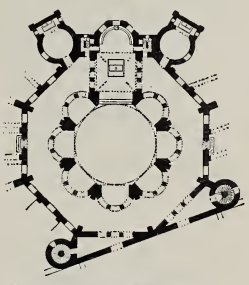
A bizánci hatás legteljesebb diadalát a San Vitale templomon üli. Építését 526-ban Ecclesinus püspök kezdte meg és utóda Maximianus 547-ben fejezte be. A szabályos nyolcszögű középrész hét oldalához emeletes, félkörű fülkék csatlakoznak, melyeket kívül körülfutó, tágas karzatos folyosó övez. A nyolcadik oldalon a szentély csatlakozik a középrészhez, belül félkörű, kívül nyolcszög felével záródó apszissal (45. kép). A nyolc pillér által hordott 17·5 m. átmérőjű gömbboltozat érdekes példája az égetett agyagedényekből szerkesztett kupolának, melynél a



44. kép. Theodorik sírja. Ravenna (restaurálva).

boltozat alapalakját feltüntető kört az alapsokszög körülfogja. Az átmenetet a nyolcszögből a körbe kis fülkeboltozatok közvetítik (46. kép.) A szentély két oldalán köralakú kápolnák emelkednek. A nyugati oldalon levő előcsarnok a főtengelyekhez ferdén van elhelyezve, mert homlokzatával az előtte elvonuló utca irányát követi. Két végéhez körös alaprajzú lépcsőtornyok csatlakoznak. Az oldalhelyiségeket a nyolcszögű határfalban alkalmazott ablakok, a középrészt a kupolában elhelyezett ablakok világítják. Külső, későbbi korból származó hozzáépítések, úgyszintén belső átalakítások eredeti alakjából kiforgatták és részben régi díszétől — különösen az oldalfalak márványburkolatától — is megfosztották, de a napjainkban befejezett helyreállítás lehetőleg régi alakjában tünteti fel Ravenna legérdekesebb épületét. Belső változatos tagozása, gazdag mozaikdísze a legszebb templomok sorába helyezik San Vitale egyházát.

A bizánci hatás leginkább az oszlopfejezetek alakításán jut érvényre és így kétségtelen, hogy görög munkások dolgoztak e templomon. Leginkább a földszinti körülfutó folyosóban láthatunk sajátságos csonkagúla-alakú fejezeteket (47. kép), míg a karzatok oszlopfejezetei a római composita oszlopfejek mintájára készültek (48. kép).



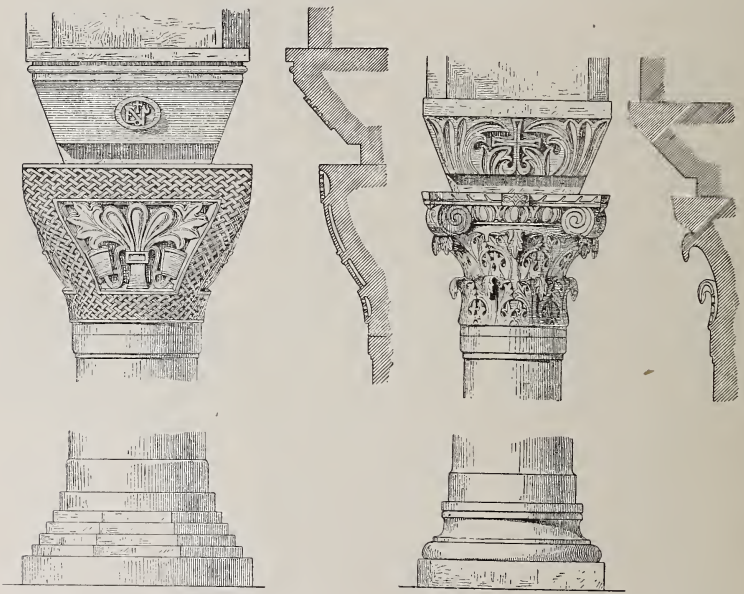
45. kép. A S. Vitale templom (Ravenna) alaprajza.

Az épület téglával burkolt külseje egyszerű s csakis a különböző magasságra emelkedő épületrészek és tetőzetek következtében nyujt festői képet. A kupolát sátortető védi az idő viszontagságai ellen.

A VI. század közepén megszűnik az igazi művészi tevékenység Ravennában, hol a S. Apollinare in Classe bazilika és S. Vitale temploma a legjelentősebb alkotása az ó-keresztény művészetnek.

Ravennában nemcsak az egyházi, hanem a világi építészetnek is van emléke e korból. Theodorik állítólagos palotája ez, mely a város keleti részében emelkedik. Az igazi palota azonban az idők viszontagságai következtében elpusztult s az úgynevezett Theodorik palotáról pedig a legújabb kutatások, különösen az 1898—99-iki restaurálás alkalmával kitűnt, hogy az épület későbbi időben

46. kép. A ravennai S. Vitale keresztmetszete.

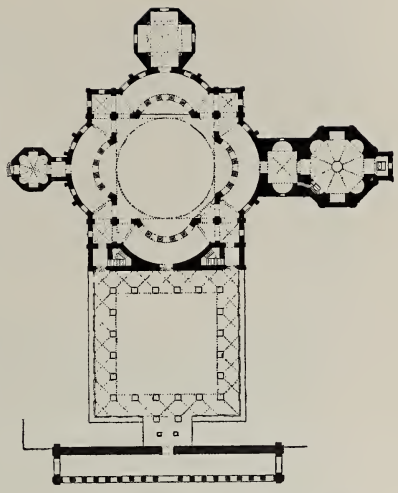


47. kép. Részletek a ravennai S. Vitale templom alsó oszlopaiból.

48. kép. Részletek a ravennai S. Vitale templom fölső oszlopaiból.

(valószinűleg a VIII. században) keletkezett. Az építmény részleteiben a hanyatlás határozott jeleit viseli magán.

Ravenna központos elrendezésű építményeihez méltán sorakozik Milano San Lorenzo Maggiore egyháza. Valószinűleg a hatodik században keletkezett,[1] de a XI. és XII. században oly mérvben átalakították, hogy csak az alapelrendezés maradt a régi (49. kép). 1575-ben boltozata bedőlt, ezután Martino Bassi építész vezetése alatt újra felépítették, kinek hátrahagyott iratai tanuskodnak arról, hogy a templom a régi alapokon emelkedik. A középső négyzet (24 m. oldalhoszszal) felett emelkedik a nyolcszögű kupola, az ú. n. kolostorboltozat, melyhez az átmenetet lépcsőzetesen kiugró boltövek közvetitik. A négyzet oldalaihoz köríves fülkék csatlakoznak s a középrészt karzatos, boltozott folyosó övezi, négy sarkán egy-egy alacsony toronynyal. Az épület három oldalához központos kápolna csatlakozik.



49. kép. A milanói S. Lorenzo templom alaprajza.

A centrális elrendezésű templomok jelentékenyebb képviselői még Itália földjén a torcellói székesegyház mellett emelkedő S. Fosca temploma (VIII. sz.) és a bresciai Rotonda, mely Nagy Károly korában épült.

2. MOZAIKFESTÉS.

A római bazilikák az első emlékei a középkori építészetnek, és ezekhez a bazilikákhoz fűződik a képzőművészetek másik ágának, a festészetnek, új iránya is. Valamint a katakombák falát festett képek borították, úgy a pompás szentegyházak falát, a hol nem födte a kő- és téglaréteget márványlap, képekkel ékesitette művészi kéz. De mennyire megváltozott a viszonyokkal együtt a művész föladata! A katakombák titkos kriptáit már a hivők kicsiny száma megtöltötte, úgy szorongtak egymás mellett, hogy meghallgathassák előljáróik épületes tanitását, s ha a falra pillantottak, hogy a reáfestett apró alakok, jelenetek támogassák magya-

[1] Hübsch szerint a IV. század végén épült, Mothes azt állítja, hogy 449-ben mostani alapalakjával fennállott, Darstein szerint a VI. századból származik az épület, mely véleményhez Essenwein is csatlakozik.

rázatképen a tanítást, majdnem elérhették kinyujtott kézzel a freskókat. A mint a kereszténység állami vallássá emelkedett, tágas háromhajós templomok gyűjtötték magukba a kereszténveket, és megszámlálhatatlan tömeg talált helyet a bazilikák márvány padozatán: olyan képeket kellett a művésznek falra vetnie, a mely alakjainak nagyságával, szineinek fényével, erejével egyformán meghassa a szemlélőt, akár közel, akár messze áll tőle, a mely szembetűnjék még akkor is, ha a szentegyház legrejtettebb zugából tekintik is.

A bazilikák képeit tehát magasan, föltűnő helyen kellett elhelyezni. Önként kinálkozott erre a főhajó hatalmas apszisa, a kereszthajó félkörives nagy nyílása, a diadalív, végül a középső hajó hosszú oldalfala, az oszlopsorok fölött (19. kép). Ezután olyan technikáról kellett gondoskodni, a mely ennek a nagy magasságnak megfeleljen, mert a katakomba festés a maga enyhén szinezett, kis méretű alkotásaival, a közeli megtekintésre szolgáló falképeivel itt nem boldogult volna, ide olyan technika illett, mely a nagyszerű, a monumentális hatását teszi a lélekre. A diadalmaskodó kereszténység művészete megint az antik művészettől kért útbaigazítást, ott találta meg a kivánt technikát, a mozaik-ábrázolást.

A klasszikus kor művészete az apró szines márványkockákat első sorban arra használta, hogy geometriai alakokba állítva, kirakja vele a termek padlóját, de elvétve már a falakat, különösen a félköralakú fülkéket is ily módon diszítette. Sőt még egy fokkal tovább ment, geometriai diszítés helyett kisebb-nagyobb jelenetet is kirakott belőlük. Mind a mellett az ó-korban ez a diszítő eljárás csak alsóbbrendű szerepet játszott, nagy föladathoz, valódi művészi szerephez csak a keresztény kor építészete juttatta. Ez kezdte alkalmazni a már a katakombákban is használt mozaik-technikát a bazilikák üresen, ékesség nélkül maradt fölületeinek diszítésére. Első alkalmazásától kezdve olyan határozottan, következetesen éltek vele, hogy egy pár századig kizárólagosan a szines kockákhoz fűződik a keresztény festés története.

A mozaik technikát a klasszikus festészet nyujtotta, de a keresztény művész most már nem vette át olyan hűségesen mesterétől a technikát, mint három századdal előbb a falfestését: nem csoda, művészi nemzedék dolgozott a fényes csarnokokban. Ekkor már a császár is pártolta a keresztény művészeket, iskolát nyitott számukra, mely állítólag a rétorok és filozofusok iskoláitól is elvonta a hallgatókat, fölmentette őket az adótól, úgy hogy szabadon élhettek művészetük gyakorlásának, fejleszthették ügyességüket. A keresztény művészek mindjárt észrevették, hogy a márvány kockák nem teszik sem elég változatossá, pompássá a képet, sem a kellő fényességet nem adják meg, ezért csak a fehér és szürke színre használták a márványt, a többit fém-oxydokkal festett üvegkockákkal rakták ki, a csillogó aranyat pedig, a mit a mozaikfestők a későbbi korban annyira kedveltek, úgy állították elő, mint a katakombák művésze az említett aranyos poharak aranyát. Azután iparkodtak, a mennyire a kép méretei engedték, apró kockákból összeállítni a képet — van mozaik ábrázolat, melynél a kockák egy-egy éle csak 5 mm., sőt csak 3 mm. — hogy minél hivebben követhessék a rajzot. A tömérdek üvegkockát, a művész szines vázlata szerint, puha kittbe

illesztették bele, szorosan egymás mellé, s ha a kitt megkeményedett, szilárd, a századok viharával dacoló szines kép állott a falon.

Igy készültek a mozaik ábrázolatok; hatalmas méreteikkel, fényükkel, tartósságukkal beváltották az alkotójuktól hozzájuk fűzött várakozást — de nem minden veszteség nélkül. Már a kép készítő módja olyan volt, hogy a művész csak a szines kartont rajzolta, festette meg hozzá, a kockákat mesterember keze illesztette össze, igy a technika erősen éreztette rokonságát a kézművességgel; azon a hosszú úton pedig, míg az alkotás a művész lelkében megfoganva a falra került, elveszett az addigi keresztény képirásnak legértékesebb vonása, a közvetetlenség. Maga az anyag, a kemény üveg vagy kő, hideggé, merevvé tette az alkotást, megfosztotta a művészt attól, hogy átmeneti szineket, árnyalatokat keverjen az erős, világító szinek közé. A kockák alakja megkötötte a festő kezét, különösen a nagy méretű képeknél, a hol sokszor akarata ellenére is kénytelen volt nagyobb kockákat használni, a mi útját állotta a finom rajznak, első sorban a beszédes, kifejező arc festésének. Nem is azokkal a jellemző mozdulatokkal fejezi ki a lelki tartalmat, a melyeket a mindennapi életben használunk: nagy, határozott mozdulatok, mozgalmas cselekvények helyett feszes, kimért taglejtéseket találunk. „Egy nyugodtan lépő mozdulat sietést, egy gyönge térdhajtás hódolatot, egy csöndesen fölemelt kar beszédet, imádkozást jelent". Egyének helyett tipusokat kellett alkotnia, finoman kidolgozott, eleven alakok helyett durván, mereven megrajzolt, az emberi nagyságot kétszer, háromszor is meghaladó alakokat. A katakombák fiatalos, üde művészetével szemben áll a bazilikák érettebb, kimért művészete.

50. kép. Mozaik a római S. Costanza templomban.

Mindamellett ez a kor nem találhatott volna méltóbb művészetet eszméi tolmácsolására, mert a hiányait nem érezte, sőt a min ma fejlettebb művészi érzékünk megütközik, azt az első századok kereszténveinek vallásos fölfogása egyenesen megkövetelte: a merevségben fönséget, a mozdulatlanságban ünnepélyességet látott, a nézőpont nagy távolsága meg egyenesen kényszerítette a

művészt, hogy a diszkrét átmeneteket és az érzelmek finomabb kifejezését mellőzve élénk színekkel, nagy vonásokkal alkossa meg a képet.

A mozaikfestés virágkora a IV. századtól a VII-ig terjed, s mint olyan művészet, mely minden izében nagyszerűségre törekszik, természetesen azokban a városokban talált otthonra, melyeket a császári udvar fénye, a főpapok hatalma, az előkelők gazdagsága a többiek fölé emelt, a hol hatalmas uralkodók nagyszerű szentegyházakat emeltek és a hol volt nép, tömeg, mely tudta élvezni s megkívánta a ragyogást, fényt. Első sorban tehát a két székesfőváros, Róma és Ravenna; a mi kivülük mozaik festmény maradt, mint Nápolyban és Milanóban, az kisebb jelentőségű és értékű.

Rómában indul meg a festés új iránya.

51. kép. Mozaik a laterani keresztelő kápolnában.

Az első mozaikképeken még világosan fölismerhető a klasszikus művészet hatása, majd nyomon követhető az antik hagyományok fokozatos halványulása. Ez a halványulás együtt jár a hanyatlással, maga a mozaik művészet is, a mint lassan-lassan szakít a hagyományokkal, egyre veszít művészi értékben. Eleinte egészen antik szellem lengi át a képeket, majdnem kizárólag diszítő szerepűek, mint p. o. a S. Costanza templomnak mennyezetét ékesítő mozaik kép (50. kép). A Constantinus korában, a IV. század közepén festett mozaiknak kecses szőlőlevelei, gyümölcsös ágai, madarai, kedves géniuszai ugyanazt a nyájas, vidám hangulatot ébresztik, mint a katakomba képirásnak egy pár rokon tárgyú alkotása (p. o. a 8. kép). Ugyancsak az első keresztény császár korából való és szintén

teljesen dekorativ jellegű a S. Giovanni in Laterano egyik kápolnájában levő mozaik, kék alapon aranyos levéldísz (51. kép), melynek ragyogó pompája már fényes; ez már a dicsőséges keresztény egyháznak szolgálatában áll.

E két ábrázolat azonban csak előleges tanulmány, a tulajdonképeni mozaikfestés abban a korban kezdődik, mikor a bazilikáknak legkiemelkedőbb falterületeit borítják szines üvegkockákkal. Legelőször az apszist. Ezt, mint az egész szentegyház legdíszesebb helyét, annak a képével ékesítették, a kiben a keresztény vallás legmagasztosabb képzetei egyesülnek: az úr Jézus Krisztuséval.

52. kép. Mozaik a S. Pudenziana apszisában. Róma.

Az első apszis, a mely így Krisztus dicsőítésére volt rendelve, a S. Pudenziana templomé (390. évben), egyszersmind az első is, a mely a mozaikok díszítő céljával szakítva történeti jelenetet érzékít meg. A történeti fölfogás, melynek első nyomait a katakombákban láttuk, itt a IV. század legvégén, teljesíti föladatát, az új testamentom egy jelenetét hozza a hivők szeme elé, az Urat tanítványai között, minden szimbolumtól és allegoriától menten, egyszerűen mint egy megtörtént eseményt Krisztus életéből (52. kép). Az apszis közepén, magas trónon aranyos ruhában ül Krisztus, nem is olyan határozott vonások nélkül szüköllködő szőke ifjú többé, mint eddig volt, hanem meglett férfi, haja sötét, szakála hosszú, kétfelé osztott, pillantása, a mint eltekint magasan az apostolok fölött, komoly, ünnepi. Mellette,

de valamivel alacsonyabban foglalnak helyet tanítványai, hátuk mögött két szűz, S. Pudentia és S. Praxedis. Még mindig érzik az antik hatása, nemcsak abban, hogy az apostolok valódi római alakok, méltó párjai a pogány művészet császárábrázolatainak, hanem abban is, hogy az egész jelenet háttérrel van megkomponálva, mint városban történő folyik le szemünk előtt: olyan jelenség, melyre a legkiválóbb katakomba-képek sorából sem említhetnénk példát. Az arcokon még ki tudja fejezni a művész a szellemi tartalmat, S. Pudentia szeliden, szendén kínálja a koszorút (a másik nő modern pótlás), az apostolok nagy szerepüknek tudatában méltóságosan ülnek, résztvevően, a Krisztus igéinek fönségétől megihletve fordulnak egymáshoz, csoportot alkotnak, a melyből nem hiányzik a fiatal tipus, egyenes utóda a katakombák ifjú ábrázolatainak. Nemes tartásuk, kitűnően megrajzolt ruhájuk „az ókori Róma senatusát juttatja eszünkbe". E harmonikusan megkoncipált, élénken, de nem bántó élénkséggel szinezett jelenet kétségkívül legkiválóbb alkotása a római mozaik művészetnek, ez a tetőpont, utána csak hanyatlás következik.

53. kép. Józsua. Mozaik a római S. Maria Maggiore-ban.

Legközelebb áll hozzá, időben is, történeti fölfogásban is a S. Maria Maggiore főhajójának mozaik dísze. Ezek a kis terjedelmű mozaikképek az V. század elejéről, valószinűleg görög művész kompoziciói miniatür képek után. (V. ö. pl. az ú. n. Józsua-tekercs ábrázolatait, 85. l.). Ó-testamentomi jeleneteket ábrázolnak, még pedig valóságos történeteknek tüntetvén fel őket, nem a keresztény fölfogástól átalakított tipikus, vallásos jelenetnek, mint a későbbi mozaikok. Itt még nem a keresztény dogmatika hatott a művészre, hanem az antik művészet, első sorban talán Traianus oszlopának reliefjei, nem keresztény harcosokat, hanem a római császárok katonáit látjuk magunk előtt, a mint mellékelt képünk is mutatja (53. kép).

Az V. század derekán megtörténik a második változás. Az apszis elrendezése megmarad, közepén a Megváltó alakjával, csakhogy most már a nagyobb ünnepélyesség kedvéért elhagyja a trónust és szabadon lebegve felhőkön áll. Arcvonásai megtartják ismert jellemüket, de mindinkább veszítenek enyheségükből, komolyságuk a zordonságig fokozódik, az egész alak lassanként megmerevedve évszázadokra megszabja az ábrázolás módját. Mellette az apostolok vagy a templom szentjei, a nélkül azonban, hogy egymással vonatkozásba lépnének, nincs közöttük semmi belső kapocs, nincs művészi kompozició, az alakok külön állanak, és kisebbek a Megváltónál — ilyen külső eszközre szorult a művészet, hogy az

Isten nagyságát kiemelje az emberekéhez képest! Az egész jelenet, fölfogása, elrendezése mindjárt kezdetben szigorúan meg van határozva és azt a benyomást kelti, hogy nem a művész szabadon teremtő fantáziája volt munkás a megalkotásában, hanem megkötötte kezét a hivatalos utasítás, az egyházi megbízók tendenciája, mely nem haladt tovább a S. Pudenzianaban megkezdett úton, hanem visszatért a katakombák allegoriáihoz, szimbolumaihoz. A háttér eltűnt, csak a sudár pálma a két szélén, közepén a zöld domb és a négy folyó akarja térnek, a paradicsomnak, föltüntetni; alul széles szegély határolja a jelenetet, benne tizenkét fehér bárány, a tanítványok jelképe, két oldalt egy pár épület, a művész szemében a két bibliai város, Betlehem és Jeruzsálem: tipikus alkotás már első föltűnésekor és az marad mindvégig. A S. Cosma e Damiano (VI. század eleje) az első ilynemű alkotás, mintaképe a későbbieknek. Krisztusában még van fönség, isteni nyugodtság, a mozdulatokban természetesség, de már az apostolokban és szentekben az ünnepiességet a sovány orcával, sötét pillantással, éles és mély barázdákkal akarja megadni, változatosság, szabadság már nincs az alakokban — hiszen a kereszténység VI. századában vagyunk, a mikor a művész lelkében az antik hagyományok közül már csak a tóga élt, azt is fölváltja már egyik alakján a díszes görög öltözet (54. kép).

Ebben a korban megtalálja az apszis íve és a diadalív is a legmegfelelőbb diszítést. Vagy biblia-jelenetek a (S. Maria Maggiorében Mária életéből) vagy rendesen szimbolikus jelenetek borítják a hatalmas nyílást. Az ív közepén az isten báránya vagy Krisztus mellképe, mellette két oldalt az evangelisták szárnyas jelvényei vagy angyalok, lejjebb fehér ruhában a János jelenéseiben megjósolt huszonnégy öreg halad Krisztus felé, koszorút hozva tiszteletére. Legismertebb ezen alkotások közül a római S. Paolo fuori le mura bazilika diadalívének diszítése, de annyira restaurálták, hogy mai alakjában csak az elrendezést írhatjuk az ó-keresztény festészet javára (19. kép).

54. kép. A római S. Cosma e Damiano apszisának mozaikja.

Ezalatt azonban már ébredezett a középkori társadalomban az új szellem, mely a fényes Bizánc császári udvarában támadva és megerősödve átkerült a tengeren és hatalmába ejtette az itáliai félszigetet.

Maga a birodalomnak volt székhelye, az egykor hatalmas Róma is ott hódolt a többiek között a győzedelmes új fővárosnak. A klasszikus világot, a maga fényűző hajlamú, művészeteket pártoló uralkodóival, fölváltotta a barbár korszak,

új meg új csapatok száguldottak végig Itálián, kerítették hatalmukba az örök várost. Sorra jöttek a vandalok, gótok, longobardok, de az új vér nem hozott új életet a roskatag testbe, még nem keveredett össze a régivel úgy, hogy új virágzás állott volna be. Az erős, fiatal népek győzedelmeskedtek az elerőtlenedett, elaggott rómain, de a legyőzött nem tudta a maga képére formálni a győzőt, mint századokkal azelőtt a görög a rómait. A barbár uralommal egész Itáliában hanyatlott a műveltség, egy-egy uralkodójukban, mint a gót Theodorikban, a longobárd Theodolindében élt ugyan a vágy kultúra és művészet után, de általában mégis nagy volt a pangás a szellemi téren.

Azonban a régi főváros, Róma, ha el is vesztette vezető szerepét a tudomány és művészet mezején, a szellemi élet egy más terén újra hatalomhoz jutott,

55. kép. Mozaik a római S. Agnese templom apszisában.

olyan hatalomhoz, mely századok mulva megint a világ középpontjává tette. Az emberi szellemnek ez a nyilvánulása a vallás volt. A hódító barbárok sorra fejet hajtottak az egyház előtt, s az új katholikusoknak ez a nagy tömege a világ leghatalmasabb, leggazdagabb fejedelmévé tette a római pápát, az első itáliai egyházi férfiút. A pápai udvar befolyása ettől kezdve mind mélyebbre, mind messzebbre terjedt, eleinte csak egyházi dolgokban, később azonban a világiakban is, úgy hogy a második ezredévben Róma az egész világ ura lett. Róma irányította Európa szellemi életét mindenben, a művészet terén is.

De ebben a hosszú korszakban, a VII. századtól a X. végéig, Róma még messze állott attól, hogy a művészet terén maradandót alkosson. Ezen a téren is

56. kép. A S. Giovanni in fonte belseje, Ravenna.

sivár Itália története. A régi ó-keresztény hagyományok még egyre éltek, a hatalmas mozaik képek egyre büszkélkedtek az apszisban és diadalíven, a szarkofágreliefeket és faragott elefántcsont táblákat a késői századok művésze is láthatta, de minél távolabb esett tőlük kora, annál jobban pusztult az érzéke, annál kevésbbé tudta utánozni. A belföldi festők és szobrászok rendje nem halt ki, de műveik eldurvultak, tökéletlen, sőt kezdetleges kézműves munkákká váltak, jellemzőkké a durva, műveletlen korra és embereire. Az új elem, mint a gótok és később a longobárdok, nemzeti vonást nem oltott a művészetbe, ha fűződnek is nevükhöz művészeti emlékek, nem az ő művészeik alkották, hanem itáliaiak vagy bizánciak.

57. kép. Krisztus megkeresztelése. Mozaik a ravennai S. Giovanni in fonte kupoláján.

Bizánc szellemét érezzük e kor legtöbb alkotásán. „Az elszegényedett itáliai műveltséget túlszárnyalta a nála erősebb bizánci“ és az itáliai kulturának és vele a művészetnek vissza kellett vonulnia a bizánci előtt. Azok a templomok, melyek a barbár korban épültek Rómában, bizánci alkotásokkal teltek meg. A pápáknak, kik Rómát ismét fényessé, nagyszerűvé akarták tenni, volt annyi kincsük, hogy díszes csarnokokat építsenek az Isten tiszteletére, de annyi hatalmuk nem volt, hogy a művészet sülyedését megállítsák.

A templomok diszítésében meg kellett hódolniok a görög művészet előtt. Már a S. Cosma e Damiano egyik alakjának, Szt. Theodorosnak drágaművű, pompás köpenye megkezdi a bizánci alkotások sorát, ezzel bevonult még a VI. században Itáliába a keleti szellem. Az új templomok, S. Agnese, S. Lorenzo, S. Nereo ed Achilleo, S. Prassede, S. Cecilia, S. Maria in Dominica s a milanói

S. Ambrogio mind mozaik képekkel telnek meg, de eredetiség, ujság nincs bennük, még legtöbb a milanóiban, mely épen azért durva, de legalább nem olyan élettelen, mint a többi. A technikai készség nem egyforma, minél erősebb a bizánci hatás, annál jobb; vagy megszakítva minden közösséget az antik művészettel és az élettel ismétlik a régi tipusokat — így p. o. a IX. században épült S. Prassede és a S. Cecilia apszis boltozatai (817—824. év) tökéletlen másolatai a S. Cosma e Damiano mozaikképének — vagy még tovább fejlesztik azokat, az ó-keresztény kor jó pásztora helyett az égi királyt ábrázolják, a mint a világ gömbjén ül (S. Lorenzo). Az uralkodó egyház uralkodó istenét festik meg: íme a változott koreszmék hatása. A mozaik lassanként egészen elveszti szeme elől a művészi célt, hogy helyette a dogmatika szolgálatába álljon. Az alakok öregesek, szenvedők, csunyák, a jelenetek merevek, a szinezés kemény: a birodalom keleti felének tanítása. De másként is hű tanítványok az itáliai művészek. Megértették a birodalom új fővárosának törekvéseit, beleélték magukat az ottani szokásokba. Képeik csak úgy csillognak a gazdag arany alaptól, csak olyan különös kedvvel öltöztetik az apostolokat, a szenteket pompás, kövekkel ékített aranyos ruhákba, gazdag nyakláncot, ékszereket függesztenek reájuk, mint keleten. Legjellemzőbb ebből a tekintetből Szt. Ágnes alakja a S. Agnese-templomban (625—638-ból, 55. kép). Az egyszerű, nemes togát fölváltja a görög díszruha, az ízléstelen, kövekkel megterhelt palást, a nemes egyszerűséget a pompás hivalkodás. Az egész jelenet mutatja a művészet nagy sülyedését: a tér nincs betöltve, oly üres, mint maga a jelenet, az alakok élettelenek, sablonosak, a diszítés egyhangú és mégis keresett.

A megváltozott új szellem első, valódi nyilvánulása azonban nem Róma nevéhez fűződik, nem a kereszténység fővárosában találjuk legmaradandóbb nyomait, hanem egy szomorú, elhagyott tengerparti városkában, a melytől még a tenger is visszavonult, mikor dicsősége megfogyott. Ez a város Ravenna. Abban a korban virágzott föl, a melyben az ó- és középkor érintkezését véres harcok, a szerencse hirtelen változása jelzik, az V. században. A szerencsés véletlen tette nagygyá: a mocsaras vidéken tenger partján fekvő városban keresett Honorius császár 402-ben menedéket, mikor a barbár csordák Róma ellen törtek. Honorius uralkodása alatt és még inkább később, midőn nemeslelkű huga, Galla Placidia kiskorú fiának, III. Valentinianusnak gyámjaként vezette a birodalmat, hatalmassá, széppé fejlődött a bár jelentékeny, de egyszerű kikötő város, palotákat, templomokat építettek és fölékesítették az V. század művészetének legszebb emlékeivel. 476-ban, a nyugatrómai császárság megdőltével, Ravenna is az új fejedelemnek, Odoakernek, hatalmába került, de csak rövid időre. A század végén megint uralkodót váltott a város, három évi ostrom után, 493-ban, Nagy Theodorik, a keleti gótok királya, elfoglalta és messze kiterjedő birodalmának székhelyévé tette. Alatta sem pihent a művészi tevékenység, hatalmas épületek egész sora őrzi nevét és a művészet iránt fogékony lelkének emlékét. De mintha átok ült volna Ravennán, egy uralkodó sem tudta állandóvá tenni benne uralmát. Justinianus, Bizánc ura, háborút indított az új birodalom ellen, és a keletrómai császárság fegyveresei Belizárral az élükön hosszu, makacs harcban meggyőzték a nyugati gótokat. 539-ben árulással

hatalmukba kerítették a várost. Itália görög provinciává lett, Ravenna újra fővárossá és harmadszor színtere művészi tevékenységnek. A VIII. században azonban végleg elvesztette jelentőségét.

Három világbirodalom, római, gót és görög váltotta föl egymást száz évi időközben, s így mindegyik egy-egy korszak a ravennai művészet történetében is.

Az első korszakot, Galla Placidia uralkodását, a valószerűségre való erős törekvés jellemzi és a szép formáknak kultusza. Ennek a kornak ékessége a S. Giovanni in fonte, a katholikus keresztelőkápolna (430), a melyet mozaik díszítése az ó-keresztény épületek között a legbefejezettebbé, legharmonikusabbá tesz (56. kép). A nyolcszögletű épületet majdnem teljesen mozaik lapok borítják. Az oldalfalak alján kék alapon, gazdag, zöldbe játszó arany leveles ágak áradnak szét, melyeknek nemesen stilizált vonalai a római keresztelő kápolna S. Giovanni in Laterano motivumait újítják föl és még mindig az antik formaérzékről tesznek tanúságot. Az ünnepélyes keresztény hangulatot a második sor szimbolikus jelentésű oltárai, trónusai és a legfölső sorban a fehér tógás, méltóságosan lépkedő apostolok terjesztik. Mindez azonban csak méltó keret a középső jelenethez Krisztus megkeresztteléséhez (57. kép). Már a tárgya meglepő. Nem olyan ceremoniás kép, mint a római mozaikok, hanem festői érzékkel valódi történeti jelenetet teremt, az új testamentom egyik eseményét úgy állítja elénk, a mint az a művész képzelete szerint a valóságban csakugyan megtörténhetett. Ebben még a S. Pudenziana apszis-képét is meghaladja. De kiváló a kép előadás módja is. Zöld fűvel benőtt sziklás talajon áll keresztelésre emelt kézzel a szent, előtte, mélyen a csillogó kék vizű folyóban, meghajtott fővel az Úr, jobbra tőle a Jordán folyó barnás testű istene üti ki fejét a hullámokból. Az egyszerű, áttekinthető, kerek kompozició, a pár vonással megrajzolt bájos tájképi háttér, a határozott körvonalakkal ábrázolt meztelen testek, melyeknek minden része arányos, természetes, a beszédes arcok, különösen Szt. Jánosé, a kit profilban mer bemutatni: ezt az ábrázolást magasan emelik mindazok fölé, a mit az olasz mozaik technika megalkotott. Ha a könnyedségét, biztosságát tekintjük az alakításban, a művész mestereit az antik képírók között kereshetnők; ha a természetességét, az élet egészséges színét figyeljük meg rajta, az élő természet megfigyelését mernők dicséretképen említeni.

Ezek a jellemző vonások ismerszenek föl a római kornak második alkotásán is, a Galla Placidia sírjául szolgáló S. Nazaro e Celso kápolna (440) legkiválóbb képén. Krisztus, mint jó pásztor bárányai között, a mozaik művészet legszebb alakja. Testhez álló, kékkel szegélyezett arany ruhában ül egy sziklán félig oldalt fordulva, baljában a kereszt, jobbjával egy bárányát simogat. Arca ideális, fiatal arc, majdnem nőiesen lágy, barna haja hullámosan omlik nyakára, mozdulata természetes, karja, testének formái teltek, gömbölyűek. Gyönyörű ifjú, a mint csak a keresztényi rajongó lelkesedés a legdicsőbb alakot elképzelni tudta. És milyen pompás a környezet! Arany háttérnek nyoma sincs. Egymásra tolódó hatalmas sziklák, gazdagon benőve fűvel, bokrokkal, virággal, selyemszőrű, vékony lábú, hengerded testű, értelmes fejű bárányok, egymásnak ugyan szakasztott

másai, de mind formásak. Az egész jelenet fölött a végtelen, felhőtlen ég domborul (58. kép).

Az ariánus Theodorik korában, a gót uralom alatt, elvész a formaérzék, a szép kultusza, s a valószerű fölfogáson is rést üt néha a hanyatló kor kisebb tehetségű művésze. Cserébe új tárgyakat keres, megalkotja a Szűz anyát ölében a gyermekkel és új hangulatokat visz a képbe, a hideg, merev ünnepélyességet. Ebből a korból, a VI. század elejéről, való a S. Maria in Cosmedin (ariánus keresztelő kápolna 500 körül) kupolájának és nagyrészt a S. Apollinare Nuovo

58. kép. A jó pásztor. Mozaik Galla Placidia síremlékében, Ravenna.

középhajójának a diszítése (553—566). Az előbbi egyszerű, tökéletlen imétlése a katholikus keresztelő kápolna mozaikjának, csak az Üdvözítőt festi egészen fiatalnak, majdnem gyermeknek. Az ariánus templom középhajóját az oszlopok fölött három sorban borítják mozaik képek, egy részük azonban egy századdal későbbi. Középen harminc tipikus férfi alak, alattuk a templom mindkét felén egy-egy menet, jobbról huszonhat fehér ruhás szent (csak az utolsó, Szt. Márton fekete togában) vonul Theodorik palotájából, koronával kezében, az angyalok között trónoló

Krisztushoz, balról huszonkét gazdagon diszített, aranyos ruhájú női szent, Ravenna kikötő városából, Classisból, a három király vezetése alatt a Szűz felé. Mind a két menet egyhangú, az arcokban, kézmozdulatban sem kifejezés, sem változatosság, az alakok merevek, mesterkéltek. Az egész jelenet hidegen ünnepélyes, valószinűleg későbbi eredetű is, mint a sokkal kiválóbb két határoló jelenet, különösen Krisztus az angyalokkal. Krisztus már szakálas, férfias tipus, arcának szép a formája s komoly, de nem hideg, ünnepi, de azért megnyerő, van benne isteni fönség, de még nem szakadt el az emberitől — épen a mint az ariánus tanítás követelte (59. kép). Mintha ez a kép megint megakasztaná egy pillanatra a sülyedést! A legfölső sor apró jelenetei — elrendezésben, csoportosításban, moz-

59. kép. Krisztus az angyalok között. Mozaik a S. Apollinare Nuovo-ban, Ravenna.

galmasságban nem közelítik meg a római S. Maria Maggiore hasonló jellemű képeit, sőt közelebb állanak ebből a szempontból a katakomba képek színvonalához — tárgyuk által hatnak, az új testamentom eszményeit érzékítik meg, és először merik a képírás körét az Úr kínszenvedéseinek ábrázolásával gazdagítani. Ügyesen festi meg a művész a természeti hátteret és megpróbálkozik, ha bátortalanul is, az érzelem kifejezésével (60. kép). Valószinűleg ezek a jelenetek is kapcsolatban állanak a korabeli miniatorok munkáival, ép úgy mint a S. Maria Maggiore-beliek.

Már ezeken a mozaikokon megjelenik az az új vonás, a mely az utolsó korszak képeinek, a görög uralom alatt készült mozaikoknak jellemző vonása, a pompa, a fény, a bizánci uralkodók keleti udvartartásának következménye. Ez az új szellem nyilvánult már a kései római mozaikokon, erre vall egy-egy vonás a

Bizáncban nevekedett Theodoriknak alkotásain, (a S. Apollinare falán húzódó menetben a nőknek gazdag, gyöngyökkel diszített brokát ruhája, a három király cifra köntöse) ezt a szellemet valósítja meg még teljesebben Ravenna két utolsó emléke a S. Vitale templom és a S. Apollinare in Classe.

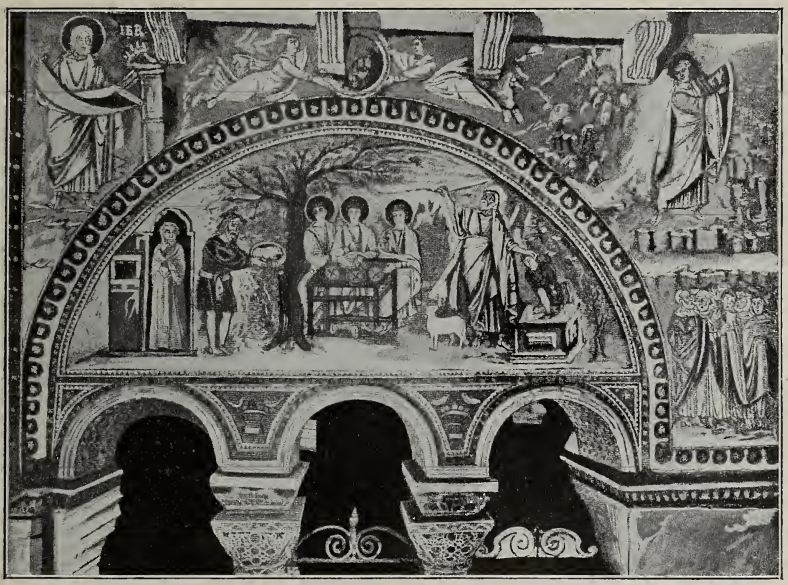
A középponti rendszerű, tehát köralapú, hatalmas templom, a VI. század közepén épült S. Vitale, a legfényesebb nyilvánulása a bizánci szellemnek. Mezítelen falai, melyekről minden díszt levert az idő, szomorúan keresik ma már a régi fényt, de Justinianus korában, midőn csillogó, aranyalapú mozaik borította az épületet, olyan tündöklő, fényes jelenség volt, mint a Szt. Márk-templom Velencé-

60. kép. Krisztus és a házasságtörő asszony. Mozaik a S. Apollinare Nuovo-ban, Ravenna.

ben, vagy a Capella Palatina Palermóban. Csak kis része maradt meg a hajdani pompának, a kórus falának és boltozatának dísze, de változatos tárgyú jeleneteivel, sok színbe játszó diszítéseivel ez is fogalmat ad az egész bűvös hatásáról.

A kórus előcsarnokát, az ú. n. oltártermet, kétoldalt az áldozásra vonatkozó jelenetek diszítik (Abel halála, Melkhizedek föláldozása — Ábrahám vendéglátása, Izsák föláldozása, 61. kép), az apszis boltozatát a régi tipusú alkotások mintájára Jézus Krisztus foglalja el, angyalok és két szent között, az oldalfalakon egy-egy ünnepies, fényes jelenet, a mint Justinianus császár és felesége Theodora templomba mennek. Pazar ornamentális és figuralis diszítés borítja e két helyiség

mennyezetét, íveit és oldalfalainak szabadon maradó részét. E nagyterjedelmű mozaik minden részlete új hajtás a művészet fáján. A diszítés pazar, de a régi finom, ízléses formákhoz képest túlságosan tömött, nehézkes, esetlen; a főjelenet kompozíciója erőtelen, hatástalan; a túlságosan hosszú, sovány emberek, a kik itt is, a bibliai képekben is, megöregedtek, mereven állanak, önmagukért vannak, nem a jelenetért; a két ceremoniás kép egymás mellé állított, gyöngyöktől, aranytól ragyogó alakoknak lelketlen, üres csoportja. Rikító, tarka szinek, gazdag ruhába



61. kép. Ábrahám vendéglátása és Izsák föláldozása. Mozaik a ravennai S. Vitale templom ú. n. oltártermében.

öltözött sablónos fabábok, keresett és mégis unalmas mozdulatok, erősen megromlott technika, nagy kockából álló mozaikok: íme ide sülyedt a művészet, mikor a festői érzék meggyöngült benne és az udvari megbizásoknak szolgalelkű végrehajtójává alacsonyodott. A régebbi ravennai művészettől csak egyet tanult el, az élő természet megfestését. A virágos pázsit és felhős ég ábrázolásában méltó versenytársa a keresztelőkápolna és sírkápolna díszeinek. A tarka pompáért és azért a dőzsölésért a cifraságokban, mely még a házakat is gyöngygyel rakja ki, némi kárpótlásul szolgál a jellemzetességre való törekvés az arcok alakításában. Az

asszonyok ugyan, egy kivételével, mind egyenlők, de ebben az egyben a császárnéban, legalább új, érdekes tipust teremtett meg, a szokásos tömzsi kerek arccal szemben az ovális alakú, rendkívül finom, vékonyka, mélyszemű arcot (62. kép). A férfiak annál változatosabbak. A császár kiséretében minden arc egy-egy határozott, erős vonással megrajzolt tipus, majdnem azt mondhatni, arckép.[1]

A végső foka a sülyedésnek, egyszersmind utolsó képviselője a ravennai mozaikművészetnek, a város falain kívül fekvő S. Apollinare in Classe, melynek diszítését közvetetlenül a S. Vitale után kezdték meg, de még a VII. század

62. kép. Theodora császárné és kisérete. Mozaik a S. Vitale-ben, Ravenna.

is dolgozott rajta. Elveszett itt mind az, a mit a mozaik a VI. században megőrzött a régi hagyományokból, elpusztult, a mit maga szerzett hozzá, és helyét nem pótolja semmi. Tárgyuk: utánzása a meglévőknek, különösen a S. Vitale képeinek; kifejező módjuk: üres, színtelen. Az egész irányt, a folytonos haladást a lejtőn, méltóan fejezi be a diadalív közepén a szögletes, zord Krisztus arc, a VII. század szellemében alkotott Krisztus, mely az emberi szépség megtagadásával akarta a Megváltó istenségét kifejezésre juttatni.

[1] Az apszis képén Ecclesius püspökön még a borotválkozás folytán megváltozott arcszint is kifejezésre juttatja!

3. SZOBRÁSZAT ÉS MŰIPAR.

A művészetek harmadik ága, a szobrászat, nem tartott lépést a művészi szellem másik két nyilvánulásával, az építészettel és képírással. A míg a keresztények sötét, földalatti kápolnában gyűltek össze, s hogy istenüket dicsérjék, elvonultak a pogány világ szeme elől: megelégedtek avval, hogy a kápolnák falát ékesítő képekből merítsenek gyönyörűséget, vigasztalást, bátorítást és okulást, faragott képeket nem kivánt lelkük. A vallásos fölfogásuk sem. Ha a festett képeken nem is ütközött meg a kereszténynyé lett római — hivatkoztunk föntebb erre a körülményre — a faragott képektől annyira idegenkedett a zsidó vallás, a melynek erkölcsi törvényei sok tekintetben megszabták a kereszténység erkölcsi fölfogását is, hogy Mózes szigorú, határozott tilalma, „ne legyenek neked faragott képeid", átment a keresztény világnézletbe is. Az egyházatyák is első sorban a szobrokra gondoltak, mikor a művészetet száműzték a vallás szolgálatából. Tudták, a mit a finom érzékű rómaiak is sejtettek, hogy a pogány vallás épen ezt az ágát használta föl a művészetnek, hogy isteneit, vallásos cselekményeit érzéki képben ábrázolja: az Olympos égi istenei s a Palatinuson lakó földi istenek, a hatalmas augustusok márványból kifaragva, ércből öntve és megaranyozva büszkén hirdették a római vallás fényét, pompáját. A képírás a klasszikus korban a családi élet művészete volt, a lakóházat, a mindennapi otthont ékesítette, a nyilvános életnek, az államvallásnak a szobrászat állott szolgálatában. A keresztényektől gyűlölt bálványok nem festett képek, hanem szobrok voltak, és így az irtózás érzése a faragóművészet alkotásaihoz fűződött. Ha a keresztény Juppiterre, Junóra, a régi világ isteneire gondolt, vagy Mithrasra, Isisre, az újakra, olyan alakban jelentek meg előtte, mint a hogyan az antik szobrász vésője megalkotta. Erősen élt bennük az aggodalom, hogy ha a keresztény művész vésőt vesz a kezébe, önkéntelenül is azokat a formákat faragja ki a kőből, melyeket a hivő megutált a pogány szobrokon, hogy Jézus és az apostolok szobrain megismerszik majd Juppiter, Apolló s a többi bálvány hatása, hogy a megtért rómait, ha az új igék még nem járták át teljesen a lelkét, megtéveszti az anyag és forma rokonsága.

„Ne legyenek faragott képeid", ezt rendelte a biblia, ezt tanácsolta a józan ész is.

Nem is voltak. Abból a hosszú időből, mely véres üldözések, szenvedések és megalázások között telt el, nincs egyetlen keresztény szobrunk sem. Valódi képmás, élő vagy csak elgondolt személyt a maga képében megjelenítő szobor nincs a győzedelmes egyház korából sem. Mikor az isten tiszteletére fényes, kettős oszlopsortól három hajóra osztott csarnokokat emelt a fejedelmi bőkezűség, a régi hit templomainak ékessége, a szobordísz, nem talált benne helyet. Egy új művészi technika alakult ki, a mint láttuk, a mozaik, erre bízta a császár és az egyház, hogy a kopár falterületekbe kellemes változást hozzon. Ha elvétve került is szobor a diadalív elé, oszlopok mellé, nagy számmal nem lehettek, mint sokan gondolják, mert valami emléke csak maradt volna fönn, így pedig csak egy pár megbízhatatlan irott forrás emlékszik meg keresztény szobrokról. Az a két szobor,

a melyet az ó-keresztény képfaragás emlékeként szokás idézni, nem tartozik tárgyunkra: Szt. Péternek a Péter templom főhajójában álló szobra nem az V. század műve, hanem a XIII.-é, az állítólagos Szt. Hippolytus ülő szobornak (Róma, Lateráni ker. múzeum) pedig csak az alsó fele régi, és valószínűleg nem is püspököt, hanem római rétort ábrázolt.

A tulajdonképeni keresztény szobrászat csak egy tipust teremtett, egy allegorikus alkotást, a katakomba festészetből ismert *jó pásztort*. A lateráni múzeum két ilyen szobrocskát őriz. Az egyik durva munka, a másik, melyen a két láb és az alsó kar modern kiegészítés, meglepi a szemlélőt egyszerű, szép formáival. Karcsú, fiatal testét könnyű, rövid tunika födi, mely jobb vállát szabadon hagyja. Balfelén csüng a pásztor-táskája, s a vállán gyöngéden egy kis bárányt tart. Göndör haja finoman metszett arcot árnyékol, s a mint fejét egy kissé meghajtja, szelídség, gyermeki üdeség ömlik el rajta (63. kép), világos bizonyságául, hogy a szobrocska még abból a korból való, mikor az antik emlékek éreztették hatásukat (III. vagy IV. század).

A jó pásztort nem követte több keresztény szellemű szobor, a keresztény képfaragás új alakot nem teremtett. A kiknek szobrot emelhetett volna, az Úr és az apostolok, nem mithologikus személyek voltak, mint a pogány istenek és hérószok, hanem történeti hősök, őket nem tüntethette volna föl tetszésszerinti, ideális alakban. De a IV. században, mikor a keresztény művészi tevékenység föllendülésére megnyílt az alkalom, a képfaragás mégis talált magának új, méltó föladatot. Mivel az Urat és az ő egyszülött fiát, tanításának apostolait nem ábrázolhatta mint önálló *alakokat*, tehát *jeleneteket*, *történeteket* alkotott, a melyekben nekik szerepet juttatott; nem a személyeket ábrázolta, a kikhez vallásának eszméi kapcsolódnak, hanem azokat az eseményeket, melyekben ezek az eszmék kifejezésre jutnak. Kifaragta kőben, legtöbbször márványban, Krisztusnak az új testamentomban megírt tetteit, és annál a szoros vonatkozásnál fogva, melyet a keresztény fölfogás a két szövetség között keresett és talált, az ó-testámentomnak tartalmilag rokon jeleneteit. A föladat természete s az anyag, a melyben dolgoztak, a kő, magával hozta, hogy a szobrász az alakokat nem szabadon állóknak mintázta, hanem sima lapra faragta: a tulajdonképeni szobor helyett relief-ábrázolatokban érzékítette meg a gondolatot.

A keresztény képfaragásnak tipikus formája tehát a relief, annyira tipikus, hogy összes reánk maradt emlékei ebbe a körbe tartoznak. Majdnem kivétel nélkül a kőkoporsóknak, szarkofágoknak, sima lapjain maradtak reánk a keresztény szobrászat emlékei. Nagy számuk kétségtelenné teszi, hogy a keresztények között, különösen a vagyonosabb családoknál, igen kedvelt szokás volt faragott képekkel ékesíteni a puszta kőlapot. A kőfaragók, a kik ilyen munkára vállalkoztak, természetesen nem voltak kiváló művészek, s a szarkofágok nagy része valóban nem is más, mint jobb fajta, művészi kézműves munka. Csak elvétve érzik meg egyiken-másikon, hogy alkotójának volt művészi lelke.

A relief ábrázolatoknak ezen divata nem eredeti vonása a keresztény kor művészetének; ép úgy, mint a képírás, sőt még jobban, a klasszikus művészet-

ben gyökerezik. Már a pogányok is gyakran eltértek a temetkezés rendes szokásától, és a holttestet elégetés helyett kőkoporsóba zárták, hogy megőrizzék a romlástól. Művészi érzékük azonban nem elégedett meg az egyszerű, sima lapú koporsóval, hanem oldallapjait, sőt fedőlapját is mindenféle mithologikus és mondai jelenetekkel ékesítette, vagy legalább is leveldíszszel, geometriai alakokkal cifrázta. A keresztények meg épen borzadtak a halottégetéstől, ők is minden áron meg akarták tartani szeretteik élettelen testét, ők is temetkeztek: ez felelt meg legjobban gondolatuknak a másvilágról, eszméjüknek a föltámadásról, s a temetésre utalta őket a rokon szellemű zsidó vallás is. Az üldözés korában a katakombák folyosóinak oldalába üregeket vágtak s ezt márványlappal zárták el. Csak lassan-lassan temették egyegy nagyobb emberüket római módra koporsóba, mígnem a győzelem korában, a IV. században általánossá lett a szarkofágok divata. A koporsókkal együtt átvették a pogányoktól a koporsó díszítését is, megtanulták, mi módon lehet kellemes változatosságot hozni abba a kőfölületbe, a mely mögött hosszú időre csöndesen nyugszik a keresztény test.

63. kép. A jó pásztor. Róma, Lateráni múzeum.

A szarkofágot ékesítő reliefek is a IV. század közepe táján lépnek föl nagyobb számmal, mikor a koporsók a földalatti üregekből kiemelkednek a föld színére, és a nap sugarai lehetővé teszik, hogy a nézők szeme fölismerje rajta az apró alakokat, kis méretű jeleneteket. A virágzás kora nem tartott sokáig, Rómában már az V. században véget ér, de másutt is pusztulásra hajlik a művészi tevékenység. A mi sír-reliefet innen kezdve vésték, az mind bizánci szellemű, lelketlen, egyhangú alkotás, vagy durva, kezdetleges vásári munka. Végre a VIII. századdal megszünnek teljesen a sírokat ékesítő domború művek.

Ezen alig százötven esztendőre (IV—V. század) terjedő korszak képfaragó művészetén két hatalmas befolyás érzik meg: az antik szarkofág-reliefeké és a katakomba-képírásé, sőt elmondhatjuk bátran, hogy a keresztény szobrászat minden jellemző vonását megtaláljuk e két művészi irányban. Természetes jelenség, hogy a keresztény művészet fölhasználta azokat az eredményeket, a melyeket a pogány szobrászat elért, alkalmazta, átvette itt is, ép úgy, mint a festészetben. Annál inkább tanulmányozhatta a pogány képfaragók műveit, mert specifikus vallásos jeleneteket az ókori művész aránylag ritkán vésett a szarkofágra, rendes tárgyai a gazdag görög mondakörökből kerültek ki. Az Amazonok harcát, Meleager vadászatát, a trójai háború jeleneteit ábrázolta, tehát olyan esemé-

nyeket, melyek a keresztény vallás tanításait közvetetlenül nem sértették. Sőt nagyon kedveltek voltak a világ és a föld életéből merített tárgyak, a kosmologiának naivul szimbolizált ciklusos ábrázolásai, a váltakozó évszakok jelleme s az ember foglalkozása mindegyikben, a pásztori élet, a földmívelés jelenetei, mindenféle tarka állatvilág. Ezekben annyira nem volt semmi a pogány fölfogásból, hogy nemcsak a keresztény mesterember vállalhatta aggodalom nélkül mintájának, hanem a mi többször megtörtént, a megrendelő egyenesen elszállíthatta a pogány műhelyből, minden változtatás nélkül: szerepelhetett mint keresztény síremlék, vagy legföljebb egy pár szimbolikus jelet vésetett rá a tulajdonos. Még a klasszikus mondákból vett jeleneteket is átvette vagy utánozta a művész, ha talált valami vonatkozást benne a keresztény gondolatkörre; így szerepel keresztény szarkofágon a római napisten négylovas szekere, mint a győzedelmes ige jelképe (64. kép), a megszemélyesített Uranos, az ég, egy ifjú vagy öreg férfi alakjában, a ki feje fölé lebegő ruhát vet, Odysseus, a mint ellenáll a szirének csábításának — nyilvánvalóan példát kivánt vele a művész mutatni a keresztényeknek, hogyan kell ellenállni a kisértésnek.

64. kép. Eliás elrablása (a győzedelmeskedő ige szimboluma). Róma, Lateráni múzeum.

De még ha a keresztény mesterember teljesen eredeti tárgyat dolgoz, ha ihletének forrása vagy a megbízás tárgya kizárólagosan Jézus vallása, ilyenkor is az antik reliefek hatása alatt áll. Nemcsak a külsőségekben, nemcsak abban, hogy az alakok mozdulata, ruhája, a ruha redőzete, sőt még az arc tipusa is a pogány domború művekre vall; hogy a keresztény szobrász is legalább részben befestette domború művét — az ú. n. meleg szinek voltak kedveltek, barna, sárga, vörös, avagy hozzá még a kék: hanem a keresztény szobrász ép úgy utánozza a pogány ábrázolások kompozicióit, átveszi a dekorativ elemeit, eltanulja művészüktől a technikát, mint művésztársa, a keresztény festő. Műve is, a keresztény relief, ép úgy az eredetinél valamivel színtelenebb másolat, mint a katakombakép, azzal a különbséggel, hogy a szobrász kompozicióri nagyon, de nagyon elmaradnak a pogány művészétől. A keresztény reliefeknek majd minden alakja betölti magasságban az egész teret — még így is nyomottak, nincs helyes arányuk — és mert

az összes alakok egy szintben állanak, legföljebb kettőben, nincs mélysége a képnek, nincs háttere, nincs meg az a festőisége, a mivel a római relief pótolta a kárt, ha már veszendőbe ment a relief igazi jellemző vonása, a plaszticitás. Alig egy-két szarkofág válik ki ebben a tekintetben a többi közül és mutatja alkotóját méltó tanítványaként az antik szobrászatnak, ilyen első sorban a szent István koronája területén, a dalmáciai Spalato S. Francesco templomában őrzött relief (65. kép), mely a zsidók átkelését ábrázolja a Vörös-tengeren. A jeleneten különben erősen megérzik a kézművesség, csak kompozició és fölfogás tekintetében emelkedik magasan a többi fölé, az nagyarányú, ez egészen antik szellemű: úgy látszik, Rómában készült a két diadaloszlop reliefjeinek hatása alatt.

A másik befolyás, mely a szarkofág reliefek jellemét meghatározza, a katakomba képírásé. A keresztény szobrász pogány társaitól tanulta a formát, a tartalmat meg készen találta a keresztény festőknél, mert a faragásnak is azokat a föladatokat kellett megoldania, a melyekkel már régebben megpróbálkozott a képírás. A katakombák falát már korán elborították a szimbolumok, melyek a

65. kép. Átkelés a Vöröstengeren. Szarkofág-relief Spalatóban.

keresztény vallás gondolatait, eszméit voltak hivatva megérzékíteni, mind jobban szaporodtak az első keresztényeknek s a biblia hőseinek életéből vett jelenetek: azok a tárgyak, a melyekre a szobrásznak szüksége volt.

A keresztény reliefek fölölelik mindazokat a tárgyköröket, melyeket a képírás tárgyalásánál megállapítottunk, itt is megtaláljuk a szimbolikus, allegorikus és történeti ábrázolatokat avval a különbséggel, hogy e három különböző fölfogás nem váltotta föl egymást, hanem egy időben, sőt sokszor ugyanazon a műemléken volt tevékeny; egymás mellett látjuk az ismeretes szimbolikus jeleket, az allegorikus alakokat, és a relieffaragás virágzása idején a történeti jeleneteket, ez utóbbiakat rendesen párhuzamosan ábrázolja a művész, kikeresve a biblia két részének egymásra utaló mozzanatait.

A legkezdetlegesebb alakja a reliefeknek itt is a dekorativ jellemű volt; igen kedvelték a párhuzamos hullámos vonalakból (strigiles) álló diszítést, a melyet középen föliratos tábla, vagy médaillon szakított meg a halott arcképével. Dekorativ jellemű az a hatalmas alakokkal túltömött szarkofág is, mely homloklapján a jó pásztor három ábrázolata között ép úgy szüreti jelenetet mutat be (66. kép), mint

a katakomba képírás egy hasonló tárgyú, hasonlóan vidám, kedves hangulatú alkotása (l. a 8. képet).

De legnagyobb kedvvel, legnagyobb szeretettel történeti jeleneteket véstek. Addig nem terjedt a keresztény szobrász bátorsága vagy művészi érzéke, hogy az egész lapot egy jelenet bemutatására fordítsa, mint a római reliefeken látta, hanem a nagy fölületet megosztotta kisebb jelenetek számára. A megrendelő

66. kép. Szüreti jelenet és a jó pásztor. Szarkofág a római Lateráni múzeumban.

kívánságával is megegyezett ez az eljárás: így egy szarkofágon egész sorát kapta a jeleneteknek, középen rendesen az arcképes médaillonnal. Sokszor ezt a megosztást nem is jelzi, hanem egyszerűen egymás mellé helyezi a jeleneteket. A különböző esemény szereplőit nem választja el egymástól semmi, úgy hogy, mint valami frizen, megszakítás nélkül vonul el az alakok sora. Még így is tulságosan nagyok voltak a művésznek az alakok, nehezen kezelhetők, ezért rendesen, és ez a legszokottabb tipus, vízszintesen két sorra különíti a jeleneteket. A hol, több érzékkel a tárgyak változását külsőleg is szemlélteti a művész, ott architekturai elemeket, oszlopokat, íveket, vagy még valóbbszerűen élő fákat, különösen pálmákat alkalmaz választó vonalul. Igen alkalmas volt erre a célra, a mint láttuk, a jó pásztor alakja is.

Maguk az ábrázolás tulajdonképeni tárgyai, a bibliai jelenetek, nagyjából ugyanazok mint a katakombák falain, csakhogy megsokasodnak, az ábrázolások köre még új eseményekkel bővül. A már ismert tárgyakhoz, a milyenek Lázár föltámasztása, a beteg asszony meggyógyítása, Krisztus, mint a vakok és bénák orvosa, a kánai mennyegző, a kenyér és hal csodája, csatlakoznak: Krisztus bevonulása Jeruzsálembe, a kufárok kiüzése a templomból, sőt a passio egyes mozzanatait is meg merik örökíteni, kifaragják Pétert, a ki megtagadta az Urat, és magát a Megváltót, különösen két jelenetben, a mint elfogják és a mint Pilátus előtt áll. Az ó-testamentomból az első emberpár esetét, Éliás prófétát az ég felé emelkedő szekeren (64. kép), Jóbot, Jónást a cethallal (67. kép), a három

ifjút a kemencében, de különösen nagyon sok változatban ábrázolták Dánielt, Ábrahámot, a mint Izsákot föláldozza, és Mózest, mint az ó-testamentom leghatalmasabb egyéniségét. Tizenkét, sőt több apró jelenet is került ezek közül egy-egy lapra, rendesen csak a homloklapra, néha az oldallapokra is, míg a szarkofág hátsó fele legtöbbször sima maradt.

Mindezeket a jeleneteket egy szellem hatja át: mindegyik egy-egy eseményt akar elbeszélni, nem részletezve, hanem inkább csak jelenetezve, a mi annál könnyebben vezetett célra, mert az ó-keresztény művészet, mint szülőanyja, a pogány, hamar megszokta a tipikus ábrázolást, és az egyszer megállapított kifejezés-formánál megmaradt és utánozta mindannyiszor, ha ugyanazt a tárgyat kellett megérzékítenie. Így keletkeztek azok a tipikus ábrázolatok, a melyek nem egyes személyeket, hanem egész jeleneteket mutattak be a maguk megrögzített alakjukban. Valószínű az a föltevés, hogy a keresztény kőfaragóknak illusztrált könyvek állottak rendelkezésükre, a melyek a bibliának ábrázolni szokott jeleneteit apró versek kiséretében közölték. Ezek mintát adhattak a szobrász kezébe, úgy hogy az ő tevékenysége nem szorítkozott ilyenkor egyébre, mint némi változtatásra a csoportosításban, a kidolgozásban. Voltak-e valóban ilyen kánonok[1] vagy sem, meg nem állapítható, de tény, hogy a szarkofág reliefek megmaradnak mindvégig tipikusaknak. Jellemző vonásuk a vázlatosság, a rövidségre való törekvés: két-három alakot ábrázolnak, egyszerű mozdulattal. Egy magas szikla, előtte egy férfiúval, a ki kezében pálcát tart: Mózes, a mint vizet fakaszt a sziklából; egy fiatalos alak, a mint botjával a földön álló edényt megérinti: Jézus, a ki a vizet borrá változtatta. Sokszor annyira vázlatos egy-egy jelenet, olyan kevés benne a jellemző vonás, hogy ma már a bibliában legjártasabb szemlélőt is erős próbára teszi.

67. kép. Jónás története. Szarkofág-relief a római Lateráni múzeumban.

Az ó-keresztény szarkofágok közül a legismertebb Junius Bassus koporsója a Szt. Péter altemplomában (Sagre Grotte Vaticane). Még szebbek láthatók a lateráni ker. múzeumban, a keresztény szarkofágok igazi gyűjtőhelyén. Itt van az a szarkofág is, melyet 68.[a] képünk ábrázol, egyike az ó-keresztény szobrászat legszebb emlékeinek. Közepén látjuk a kagylóalakú, igen szép formájú médaillont egy házaspár kettős arcképével, két sorban, mellette és alatta, bibliai jelenetek

[1] Képekkel ellátott kánont nem ismerünk, de Aurelius Prudentius Clemenstől maradt fönn egy irat „Dittochaeon" címmel, mely 49 négysoros szöveget nyujt a két testamentomból, s minden valószínűség szerint ilyen apró, faragóknak, festőknek szolgáló képekhez tartozott.

(fönt kezdve, balról jobbra): Lázár föltámasztása; a kenyér és hal csodája; Ábrahám föláldozza Izsákot; Krisztus megjósolja Péternek, hogy meg fogja tagadni (a kakas!); a Megváltó Ádámnak kalászt, Évának bárányt juttat; alul: Mózes

68. kép. Ó-keresztény szarkofág. Róma, Lateráni múzeum.

megoldja saruját; Krisztus meggyógyítja a bélpoklost; Krisztus a tengeren; Jónás; Dániel; Mózes az elégedetlenkedőkkel; Mózes vizet fakaszt a sziklából.

A relief-faragás középpontja Róma volt, kívüle Itáliában még több város,

69. kép. Szarkofág. Arles.

első sorban Ravenna, Pisa és Milano őriz művészien faragott szarkofágokat. De a merre a római fegyverek elterjesztették a császárság uralmát, Dalmáciában (lásd 65. kép), Franciaországban, Németországban, Spanyolországban, Afrikában,

70. kép. S. Barbiziano szarkofágja. Ravenna, duomo.

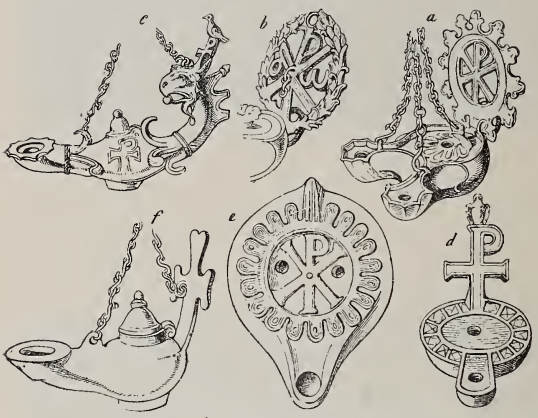
egy pár emléke mindenütt maradt a művészetnek. Minél távolabb feküdt valamely provincia a várostól, annál durvább, kezdetlegesebb volt a művészete, de a függés a szülővárostól, a stílbeli összetartozás — a nagy technikai különbség ellenére is — a legmerevebb, legélettelenebb szarkofágokon is fölismerhető. Még a sikerültebbek közé tartozik az Arles-ban lévő szarkofág, a melyen a ruha és a mozdulatok, az elrendezés, rávallanak a római mintára, de a kerek tömzsi arcok és a jellemző vonások hiánya már a művészet hanyatlását hirdetik (69. kép).

Későbbi korból, legtöbbnyire az V—VII. századból valók és művészi szempontból is egészen külön csoportot alkotnak a ravennai szarkofágok. Nemcsak alakjuk tér el a rómaitól: lapos födél helyett rendesen erősen domborodó kőlap, hanem a relief jelleme, szerepe is egészen elütő. A ravennai szobrászoknak nincs a történet iránt érzékük, még ha történeti jelenetet kell faragniok, akkor is díszítő szerepet vállalnak magukra elbeszélő helyett: ru-

71. kép. A S. Teodoro szarkofág. Ravenna, S. Apollinare in Classe.

hában és arcban erősen antikizáló emberi alakokkal cifrázzák a fölületet. Legtöbbször azonban egyszerűen szimbolikus jelekkel, stilizált virágokkal borítják a szarkofágnak minden látható lapját. Az arcokban nincs semmi egyéniség, semmi kifejezés, de a test, különösen a leomló ruha, jól van megalkotva, ez is, valamint az ízléses diszítés mutatja, hogy a szobrászokban csak a történeti jelenetek iránt hiányzott az érzék (70. kép). A Duomo, a S. Vitale és leginkább az S. Apollinare in Classe a gyűjtőhelye a szarkofágoknak, kisebb-nagyobb változásokkal majd mind a Szt. Theodoros szarkofágjának tipusát mutatja (71. kép).

Minél tovább haladunk a századok útján, annál árvább, szegényebb lesz a ravennai szarkofágok diszítése. Az élő alakok egészen háttérbe szorulnak a geometriai diszítés és merev élettelen szimbolumok előtt, mignem a ravennai mozaik festés elhanyatlásával a relieffaragás is megszűnik.



72. kép. Ó-keresztény lámpák és edények.

A nagy művészetek ezen emlékei mellett méltán reászolgálnak a kis művészeteknek, a műiparnak, alkotásai is a figyelemre. A keresztény lélek kiváló kedvvel látta azt is, ha a mindennapi élet tárgyai, a gyűrűk, lámpák stb. diszítésükkel, formáikkal emlékeztették a keresztény hit megalapítójára. Igy keletkeztek már a katakombák korában és később is a nagyszámú terrakotta és bronzlámpák, olajtartók, a melyeken egyszerűen és ízlésesen a Megváltó nevének és eszméinek szimbolumai láthatók (72. kép). Nem mérkőzhetnek a római bronz és terrakotta műtárgyakkal kivitelben, de csinos formájuk nem maradt el mögöttük.

Sokkal fontosabbak ebből a korból az elefántcsont-faragás emlékei. A technika már az ó-korban ismeretes volt, sőt a görögök, a mint tudjuk, egész szobrokat is faragtak elefántcsontból. A kereszténység IV. századában meg épen divatossá lett az iparművészet ezen ága. Apró, négyszögletes elefántcsont lemezeket párjával összefűztek, ezek az ú. n. diptichonok, és a külső lapjukat mindenféle faragott jelenettel ékesítették. Ajándékul szokták adni az előkelő állású férfiak barátaiknak, s mint alkalmas fényűző tárgy rövid idő alatt népszerűvé vált, annyira, hogy utóbb csak a konzuloknak volt joguk ajándékozni. Román és Bizáncon kívül való-

73. kép. Anastasius konzul diptichonja. Verona, Biblioteca Capitolare.

színűleg Ravenna és Milano voltak azok a középpontok, a hol az elefántcsont faragása virágzott. Eleinte, sőt még az V. században is, nem volt közük a keresztény világnézlethez, sőt egyenesen ellentétben állottak vele, mert a konzuloktól rendezett cirkuszi vagy amphitheatrumi jelenetekre vonatkoztak, a konzult vezették elénk, a mint hímzett, tarka ruhában jelt ad a kendővel, a mappával, a viadal megkezdésére, azután magát az állatviadalt, ezt a kegyetlen, izgató mulatságot, mely a keresztény tanítással épen nem volt megegyeztethető (73. kép). Művészi értékük nagyon különböző, s az a pár darab, a mi reánk maradt, nem is adhat igazi fogalmat e technika emlékeiről, mikor olyan nagy számmal faragták őket az V. és VI. században. Az kétségtelen, hogy a régebbiek, melyek még a régi pogány művészet szellemében készültek, szabadabbak, bátrabbak, több bennük az élet és a formaérzék, míg a későbbiek, p. o. Anastasius konzulnak 515-ből való diptichona, egészen a bizánci merev, rideg fölfogással vannak faragva, minden érzék nélkül a test formái és méretei iránt.

Az elefántcsontlapokat, melyek különben igen alkalmasak voltak könyvtábláknak, igen korán, még a IV. században, megkedvelte az egyház is, mint a fontosabb események és személyek megjegyzésére alkalmas eszközt, és a külső lapjukat, a mint a profán világban látta, faragásokkal borította. A világi jeleneteket a biblia váltotta föl, ugyanazokkal a motivumokkal találkozunk itt is, mint a szarkofágreliefeken, csak a kompozició merészebb, nagyobb arányú, több a szereplő, változatosabb az elrendezés. Nagy hatással volt erre az a körülmény, hogy az elefántcsont reliefek kisebb terjedelmüknél fogva könnyebben alkalmazkodtak a műfaragó kezéhez, a ki talán a miniatűrök illusztrációitól is tanult el egyet-mást, a mit a szarkofág-

74. kép. Ádám a paradicsomi állatok között. Firenze, Bargello.

véső nem utánozhatott. Ha szabad az eddig ismert diptichonokból következtetést vonnunk, az egyházi jelleműek sokkal magasabb színvonalon állanak, mint a világiak, így pl. a firenzei Bargellóban lévő egyik elefántcsontrelief, Ádám a föld állatai között, bátran kiállja a versenyt a legkiválóbb konzuli táblákkal, olyan szép a kivitele, olyan jól megalkotottak rajta az emberi és állati test formái (74. kép). Egy másik két jelenetben Krisztus föltámadását ábrázolja. Lent a sír a római katonákkal, előtte az Úr angyala, a ki a három asszonynak megjelenti a föltámadást, fönt maga a jelenet. Mozgalom, élet van e kis reliefben, s ha a művészkéz ügyessége el is marad a szarkofágok szobrászaié mögött, merész fölfogása a tér betöltésében nagyon föléjük emeli (75. kép).

75. kép. Krisztus föltámadása. Diptichon, München.

Lassanként mindig szélesebb körben alkalmazták az elefántcsont reliefet, mindenféle egyházi edényeket ékesítettek vele, különösen ostya- és ereklyetartókat, sőt piperetárgyakat, fésűket. Nevezetesebb a bresciai ereklyetartó ú. n. lipsanothéka,[1] és a berlini múzeum henger alakú elefántcsont szekrénykéje. Egyik jelenete Dánielt ábrázolja az oroszlánbarlangban (76. kép) és mesterét kompozicióban és külsőségekben egyaránt, mint a régi mesterek ügyes tanítványát mutatja be. — Nemsokára ezen a téren is bekövetkezett a hanyatlás, s e korból csak egy emléke maradt, a mely méltó, hogy együtt említsük a legsikerültebb reliefekkel, ez Maximianus püspöki széke Ravennában a Duomo sekrestyéjében (egyes táblái különböző olasz műgyűjteményekbe kerültek), a VI. század derekáról (77. kép). Elől Ker. szent János és az evangelisták, oldalt József története, hátul jelenetek Krisztus és Mária életéből. A három különböző tárgyú jelenetek nem egyenlő értékűek, a nagy alakok a mellső lapon szögletesek, aránytalanok, de a József életéből vett jelenetek annál inkább kitűnnek egészséges realizmusukkal (80. kép). Mozgalmas csoportok vesznek részt az eseményben, és ha a szögletes-

76. kép. Dániel az oroszlánbarlangban. Elefántcsont szelence a londoni British Museumban.

[1] Később szétszedték a lemezeket és újra keresztalakba rakták.

séget nem is tudja lecsiszolni alakjairól, ha arcukba nem is tud kifejezést önteni, legalább élénken tud elbeszélni és a szereplőket ügyesen illeszti egymáshoz meg a térbe. Legnagyobb kiválósága talán mégis a határoló szalagok gazdag, de formás diszítése.

Az elefáncsonton kívül egy másik kevésbbé értékes anyagban is megpróbálkozott a keresztény művész vésője, a fában. Az ó-keresztény fafaragásról azonban ma már csak a római S. Sabina-templom kapujának két szárnya tesz tanuságot (V. század), ezt is több izben javították, úgy hogy határozott ítéletet mondani róla bajos.[1] Az ó és új szövetségből merítette alkotójuk a tárgyat, s alacsony, durván vésett alakokkal népesítette be a teret. Egyik érdekessége, hogy ez az első mű, mely Krisztus keresztre feszítését ábrázolja. Egyik jelenetét a 78. kép mutatja be.

77. kép. Maximianus püspöki széke. Ravenna, Duomo.

Az első évezred utolsó századaiban, mikor az itáliai művészetek teljesen Bizánc hatása alá kerültek, elhanyatlott a szobrászat is. Kevés az, a mit ebből a korból az itáliai faragó-művészet föl tud mutatni. Bizánci eredetű műtárgyak lepték el a félszigetet, oltárok, ereklyetartók, könyvtáblák elefántcsontból vagy aranyból — a kis művészetek tárgyai — nagyrészt egyenesen görög földről kerültek Rómába, vagy legalább görög mesterember faragta. A bizánci táblák, a megnyúlt, szögletes testű, éles vonalú alakokon s a még mindig művésziesebb módján a faragás-

[1] A műértők egy része az egészet későbbi eredetűnek is tartja.

nak ismerszenek meg, míg az a pár elefántcsont lap, mely belföldi eredetű, alacsony, nyomott, tömzsi alakjaival, durva, elnagyolt kidolgozásával az itáliai művészetet valóban a sülyedés legmélyebb fokán tünteti föl. Ezért még a belföldi

78. kép. A római S. Sabina templom fa-kapuja.

79. kép. Sírkő a cividalei Peltrudis templomból.

kéz is többnyire Bizánc alkotásait másolja, mint az a Vuolfinus mester,[1] a ki a milanói (S. Ambrogio) hatalmas aranyozott ezüst oltárlapot trébelte,[2] vagy a cividalei reliefek szobrásza. Ez a VIII. századból való stucco relief, hat, embernagyságot meghaladó női alak s az ugyancsak cividalei szarkofágrelief, ma az oltár része, az egyetlen, a mi a nagy szobrászat terén megérdemli a figyelmet. Az előbbi (79. kép) teljesen görög jellemű: kifejezéstelen arcok, merev mozdulat-

[1] Valószinűleg germán születésű volt.

[2] A trébelés vagy domborítás a nemes fémeknek, azonkívül a vörös réznek és vasnak nyujthatóságán alapul. A fölmelegített érclapot először hátulról kalapácsokkal kidomborítják, azután elölről szintén kalapácsokkal megadják a domború lemeznek a kívánt mintát. A legalkalmasabb anyag a trébelésre az arany.

lanság, szabályos, cifra ruha; az utóbbi (S. Martino-templomban) inkább megőrzött egyet-mást az itáliai hagyományokból, de épen azért még esetlenebb, még durvább. A pisai Campo Santo őriz egy bizonytalan korú, valószinűleg a X. századból való márványlapot sok apró relief alakkal. A belföldi szobrászat sülyedésének elijesztő példája. Nemcsak az arcuk teljesen kifejezéstelen, hanem maguk az alakok is csak ruhába bujtatott bábok (a ruha ráncai és a hajfonatok egészen egyformán vannak ábrázolva), melyeken semmi emberi nincs. A technikai járatlanság olyan nagy fokú, hogy az egyes testrészeket csak vastagságuk különbözteti meg.

80. kép. Részlet Maximianus püspök székéből. Ravenna, Duomo.

B) BIZÁNC (V. SZ.—XV. SZ.).

A kereszténység első századaiban Európa története, valamint a művészete is, egy néphez van kapcsolva, a rómaihoz. A IV. század elején Constantinus uralkodása alatt élte a birodalom legfényesebb napjait, mint egységes, egy szellemtől áthatott római birodalom. Az a pompás város, melyet a császár birodalma keleti felén, Európa egyik legszebb pontján épített, hatalmas palotáival, ragyogó templomaival, a benne fölhalmozott műkincsekkel, tanubizonyságot tesz az ország nagyságáról, a császár hatalmáról. Az az időpont azonban, a melyben az új székhely, Konstantinápoly, későbbi nevén Bizánc, megszületett, végzetessé vált a másik császári városra, Rómára. A „Nagy“ uralkodó után az egyesített birodalom megint szétszakadt részeire, s a két fele a két főváros köré csoportosulva, hol egy fő alatt, hol egymással szemben, külön életet kezdett. A nyugoti fél, a római, rohamosan sülyedt a lejtőn, hódító barbár seregek zúgtak végig rajta, elfoglalták magát a fővárost is. Az V. században már föléje került a keleti fél, a görög, s egy század mulva egészen hatalmába kerítette. Justinianus császár alatt Bizánc vette át azt a szerepet, melyet az első századokban Róma játszott, s a mint azelőtt a nyugat szabta meg a kormányzás elveit, őt uralták az intézmények, szokások, most Bizánc lett a mértékadó.

Erre a korra, mely tulajdonképen már a VI. században kezdődött, de virágzása az első évezred utolsó három századára esik, a görög szellem nyomta rá bélyegét.

A kor művészetére is. Justinianus előtt a keresztény görög művészet is valószínűleg a rómainak befolyása alatt állott, utána megfordult a viszony, kelet látta el művészi föladatokkal, művészi eszközökkel a nyugatot. A mit a két római birodalom művészete ezen negyedfélszáz év alatt teremtett, abban mindben a bizánci szellem volt a munkás, sőt hatását még tovább is éreztette, nemcsak időben, hanem térben is: az olasz félszigeten s Bizánc vallását követő országokban még évszázadok mulva is fölismerszik, és messze, Európának legtávolabbi szögletében, egy-egy műemlék félreismerhetetlenül elárulja, hogy művésze a bizánciakhoz járt iskolába. Annyira egyetemes volt a hatása, annyira átalakított mindent, hogy ez az elnevezés, bizánci művészet, tulajdonképen magába foglalja Európa déli felének minden művészi tevékenységét az évezrednek majdnem egész második felében, s lassanként nem is egy országnak a művészetét jelentette, hanem egy önálló művészi irányt, egy határozott, jellemző vonásokból kialakult művészetet, a melynek alkotásain hiába keresnők a teremtő művészek nemzeti sajátságait, hiába azokat az eltéréseket, a melyeket az éghajlat, a faj, a nemzetiség választó vonalul állít más korszakok művei közé.

A képrombolás időszaka (726—842) szakítja meg a művészet fejlődését, mely a XII. század végéig tart. Kondakof, a művészet egyik alapos ismerője, e kort a bizánci művészet aranykorának nevezi.

A XIII. században megkezdődött a hanyatlás. 1204-ben a keresztesek, 1453-ban a törökök elfoglalják Konstantinápolyt, s ez az időpont jelzi egyszersmind a kelet-római birodalom halálát.

1. ÉPÍTÉSZET.

Keleten kezdetben az építőművészet római nyomokon halad, később ettől mindegyre jobban eltér s fokozatos fejlődésében Justinianus császár (527—565) alatt oly szédületes magasságot ér el, hogy méltán versenyez Róma ó-keresztény építészetével.

Már Nagy Constantinus számos palotát és templomot emelt Bizáncban, s utódai alatt sem szünetelt az építési tevékenység. Míg a nyugat-római birodalomban a barbárok betörései és azok folytonos előnyomulása a művészi munkálkodást hátráltatták, addig a kelet-római birodalom részint pénzáldozatokkal, részint ügyes hadvezérei révén megszerezte a békét, és így a művészet fejlődését mi sem akadályozta.

Az építőművészet nem sokáig követhette a római mintákat. A birodalom keleti fele nem szolgáltatott oly nagy számú pogánykori példát, mint Róma, a császárok régi székhelye. A birodalom felosztása után (395.) minden összeköttetés megszűnt kelet és nyugat közt. A keletről jött hatások mindjobban érvényesültek és e hatások nemcsak a művészetben, hanem a szellemi téren, tehát a vallásban is érezhetők voltak. Bár a kormányzásban megmaradt a régi rendszer, egyébként a görög szellem vált uralkodóvá.

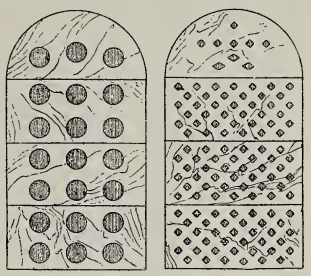
A bizánci művészetet görög-római, keresztény és keleti elemek alkotják.

Kezdetben itt is a bazilika-alak uralkodó. A nők a templomban külön helyezkedtek el, minek következtében az emporás elrendezés használatos. Az apszis belül félkörös, kívül sokszögű, miként a ravennai emlékeknél.

Később a központos elrendezés válik általánossá, melylyel kapcsolatban a kupolaépítés oly magas fokra emelkedik, hogy abban a római építészetet túlszárnyalja.

Különösen technikai tudásban válik ki a bizánci építőművészet. A legnagyobb templomokat többé nem vízszintes gerendázattal, hanem hatalmas kupolákkal boritják. Egyik kiváló érdeme e művészetnek, hogy megoldja a hossz- és központos elrendezés kapcsolatát, melynek legkiválóbb példáját az Aja Szofia nyujtja. Ezáltal a bazilika helyébe a központos templom lép. Különösen a hatodik század óta kezdődik a központos, kupolaépítmények uralma.

A középső sokszög (rendesen négyzet) fölött hatalmas pilléreken nyugvó íveken emelkedik a boltháromszögek (pendentif) közvetítésével a kupola, melynek aljában a belső tér megvilágítására szolgáló ablakok vannak elhelyezve. Ehhez félkupolák, kisebb fülkék, néha kisebb kupolák és más oldalhelyiségek csatlakoznak. A külső határfal rendesen négyszögű, melyből keleten a sokszöggel határolt apszis lép ki. — Nyugaton hosszúkás, néha kettős előcsarnok (narthex) terül el, melyből több, rendesen egyenes zárású ajtó vezet a templom belső terébe. Keleti szokás, hogy a nők elkülönítve az előcsarnok és oldalhajók feletti oszlopos emporákon foglaltak helyet (gynaeceum).



81. kép. Ablakzáró kőlapok a római S. Lorenzo templomból.

A későbbi emlékeknél a kupola nem közvetetlenül a boltháromszögek felett nyugszik, hanem hengeres fal, az ú. n. dob van közbeiktatva, ebben helyezik el az ablakokat. A főapszis mellett gyakran két kisebb apszis jelenik meg.

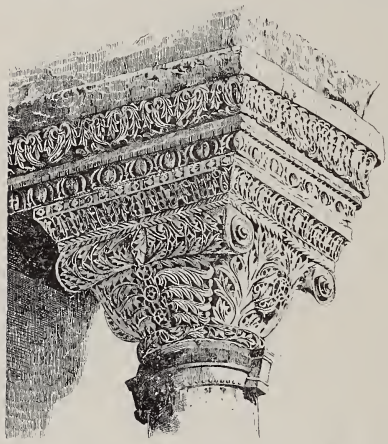
A főhajón kívül nem ritkán dongaboltozatos kereszthajót is találunk s ilyenkor a kereszt szárnyai közt keletkezett négyzetek felett rendesen kisebb kupolák emelkednek. Néha a kereszthajók felett is kupolaboltozatot alkalmaztak.

Az ablakokat áttört kőlapok alkotják (81. kép). A belső diszítés lehető gazdag. A falakat színes márványberakások (incrustatio) borítják, a boltozatokon mozaikképek pompáznak, párkányok, oszloplábak és fejezetek, a karzatok mellvédjei márványból valók és gazdag diszítés borítja felületüket, melynek hatását élénk színezéssel és aranyozással fokozták.

Az eltérés a római művészettől leginkább az oszlopfejezetek alakjaiban nyilvánul. A római oszlopfő kelyhes alakjaiból indultak ki, de azt annyira átalakították, hogy új oszlopfő — az úgynevezett kosárfejezet — jött létre (82. kép).

Felületét akanthoslevél borítja, mely fürészfogas levélmetszésével némileg a görög emlékeken látott levelekre emlékeztet, de míg ott a levél domborúan simul az oszlopfő testéhez, addig itt laposan takarja a kosáridomú fejezetet, melynek egész felületét csipkeszerűen borítja. Ez jellemzi a sík felületeken és párkányokon alkalmazott diszítéseket is.

Az épület külsején a szerkezeti részek minden dísz nélkül jutnak érvényre, a mi annál inkább feltűnő, mert a boltozatokat nem födik tetőszerkezetek, hanem a fedőanyag — rendesen fémlemez — közvetetlenül a boltozaton nyugszik. Ezáltal a külső ridegen hat és a belső gazdag kiképzésével ellenkezik.



82. kép. Oszlopfő a konstantinápolyi Szofia-templomból.

A fal anyaga tégla, melyet két különböző színben váltakozó sorokban helyeztek el.

A bizánci építőművészet jelentősége elsősorban a szerkezetek nagyszerűségében rejlik, mely mellett a részletek kiképzése gyakran háttérbe szorul.

Nagy Constantinus új székvárosában több templomot épített, ezek laposan fedett bazilikák voltak, de ezekből mi sem maradt fenn. — Szent János kolostor-temploma (most Mirachor-mecset) képviselője Konstantinápolyban a római-bazilikális építésnek. Háromhajós oszlopos bazilika ez, melyet 463 körül Studius patricius épített. Emporáit később megújították. Az emporák alatt álló korinthosi oszlopokat vízszintes gerendával köti össze. A felső oszlopokat ívek kapcsolják, ezek hordják a főhajó falát, mely régebben a mellékhajók tetőzete fölé emelkedett, ma azonban mind a három hajót egy közös tetőzet födi. II. Andronicus császár (1283—1328) megújította e templomot és új tetőzettel látta el. Később a törökök mecsetté alakították át.

A bizánci központos elrendezésű templomok fejlődéstörténetében jelentékeny helyet foglal el a ravennai San Vitale templommal majdnem egy időben (527) épült S. Sergius és Bacchus vértanúk temploma. A törökök kücsük (kis) Aja Szofiának nevezik. Alaprajza némileg rokon a San Vitale temploméval.

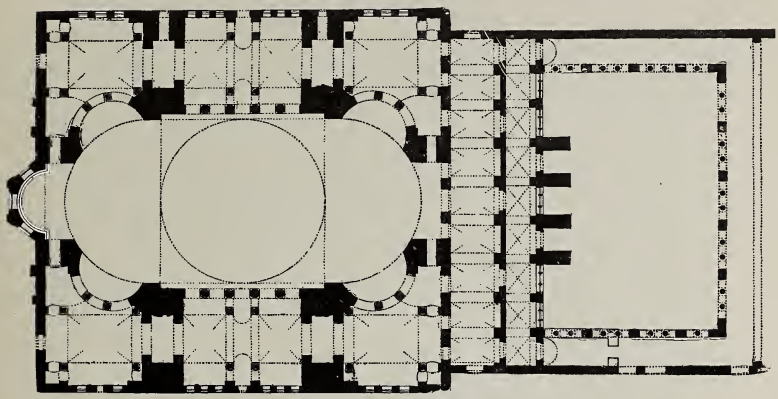
Középen nyolc pillér hordja a kupolát, melyhez az átmenetet nyolc boltháromszög, pendentif közvetíti. A kupola tizenhat, dinnyegerezdalakú boltsüvegből van összetéve. Ez a gerezdes alak kivülről is érvényesül, mert a külső burkot képező ólomlemezek a kupola felületéhez teljesen hozzásimulnak. A nyolcszögű

középrész négy oldalához az átlós irányokban félkörű fülkék csatlakoznak. A körülfutó négyzetes határfalú folyosó felett oszlopos emporák emelkednek.

Az alsó oszlopokon egyenes gerendázat nyugszik, a felső oszlopokat ellenben ívek kapcsolják. Keleti irányban a középrészhez csatlakozó dongaboltozatos szentély lezárását az apszis képezi, mely a négyzetes határfalból kilép. — Az alsó oszlopsor párkányzatán bevésett 12 hexameter görög nyelven hirdeti Justinianus császár, Theodora császárné és a templom védőszentjeinek dicsőségét.

Nyugaton hosszúkás narthex csatlakozik az épülethez, melynek emeleti része az emporákkal van összeköttetésben. A templom belsejében jelenleg durva arabeszkekkel diszített mészréteg borítja a mozaik képeket.

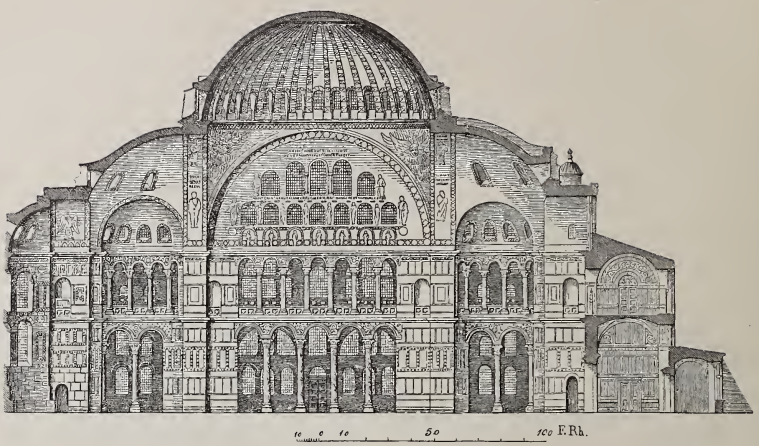
Justinianus császár uralkodását emlékezetessé tette az által, hogy ő építette a világ legszebb templomát: az Aja Szofia, az „isteni bölcsesség“ temploma



83. kép. A konstantinápolyi Szofia-templom alaprajza.

ez. Már Nagy Constantinus épített e helyen az „isteni bölcsesség“ tiszteletére templomot (336), melyet fia Constantius kibővített (360). A Nika-lázadás alkalmával (532) leégett e famennyezetes bazilika, s helyén Justinianus császár megkezdte a Szofia-templom építését (532. február 23). Tralles-i Anthemios volt e nagyszerű mű tervezője és miletosi Isidoros a kivitelben segítő társa. A császár minden nap megjelent az építés színhelyén és a munkásokat buzdította. Állítólag tízezer ember dolgozott e világra szóló alkotáson, melyet hat év alatt építettek fel, úgy hogy már 537 december 27-én felszentelhették. Még Justinianus életében (558) nagy csapás érte a templomot, ugyanis többszöri földrengés következtében a kupola bedőlt.

Miletosi Isidoros unokaöcscsét, az ifjabb Isidorost bízták meg az újjáépítés vezetésével. A boltvállakat megerősítették és a kupolát néhány méterrel maga-



84. kép. A konstantinápolyi Szofia-templom belseje. Hosszmetszet.

sabbra újra felépítették. Lényegében változatlanul maradt a templom mindaddig, míg a törökök Konstantinápolyt el nem foglalták (1453).

A törökök az oltárokat és egyéb felszerelési tárgyakat eltávolították, a mozaikképeket bemeszelték s kívül az épület négy sarkán hatalmas minareteket építettek. Azóta mecset gyanánt szolgál. Így áll „kelet csodája“ ma is, hirdetvén Justinianus császár dicsőségét és tervezőinek művészi és technikai tudását. 1847—1849-ig Fossati olasz építész Abdul Madsid szultán megbízásából restaurálta a Szofia-templomot, mely alkalommal Salzenberg behatóan tanulmányozta az egész épületet.

Nyugaton az ó-keresztény templomok mintájára tágas, négyszöges oszlopos csarnokkal körülvett atrium terült el, középen kúttal (83. kép). Mindez azonban elpusztult. Innen két ajtó nyílik a külső egyszerűbb előcsarnokba.

A belső tágasabb (10 m. széles, 60 m. hosszú) előcsarnok (esonarthex) oldalfalait színes márványlapok, keresztboltozatos mennyezetét mozaik díszítések borítják. Világítását a külső előcsarnok felett elhelyezett ablakokon át nyeri. A templomba vezető kilenc ajtó közül a középsőn belépve a templomba, az egész nagyszerűségében tárul a szemlélő elé (84. kép). Akadálytalanul tekinthet a szem a szentélybe és innen fel a magasba a kupola legfelsőbb pontjáig. A középső négyzet (31·5 m. oldalhosszal) szegletein emelkedő hatalmas pilléreket félkörű ívek kapcsolják. A pillérek sarkán, az ívek közt kezdődő boltháromszögek (pendentif-ok) közvetítésével jön létre az átmenet a kupola alapköréhez, melyen a 32·90 m. átmérőjű kupola nyugszik.

A kupola magassága a válltól tetőpontjáig 14·80 m. és így a teljes félgömbnél valamivel (1·65 m.) alacsonyabb. Az alapnégyzet keleti és nyugati oldalához félkupolák (conchák) csatlakoznak, ezek ismét átlós irányban félkörű fülkékkel, a hossztengely irányában pedig nyugaton dongaboltozatos egyenes zárású toldalékkal, keleten a szentély gyanánt szolgáló hosszúkás, belül félkörös, kívül sokszögű fülkével bővülnek. A déli és északi oldalon a mellékhajók oly módon egészítik ki a hosszirányban elterülő főhajót, hogy az épület határfalának majdnem négyzetes alakja van, melyből csak a szentély falai lépnek ki (belül 75·5 m. hosszú és 70 m. széles).[1] Az oldalhajókat a főkupola pillérei három szakaszra osztják, melyek oszlopokon nyugvó keresztboltozattal vannak borítva, felettük a nők befogadására szolgáló karzatok (gynaeceum, gynaikeion) emelkednek. Ezekhez az északi és déli határfalban elhelyezett lépcsők vezetnek. A két oldal emporáit a belső narthex feletti dongaboltozatos csarnok köti össze.

85. kép. A konstantinápolyi Szofia-templom (a hajó).

Az alapnégyzet északi és déli (85. kép.) oldalán az emporákat hordó oszlopok, úgyszintén a conchák oszlopai felett ívek, ezek felett ismét ívekkel kapcsolt oszlopok állanak. A két oszlopsor gyámköves párkánynyal van egymástól elkülö-

[1] A beépített terület a kölni domnál 7322 m², az Aja Szofiánál 9586 m², a londoni Szt. Pál templomnál 10,826 m², a milánói domnál 11,690 m², a római Szt. Péter templomnál 21,092 m².

nítve és a felső ívek felett ismét erősen kiálló gyámköves párkány húzódik, mely felett az alapnégyszög határfalában tizenkét ablakon a kupola koszorúpárkánya felett, a kupola lábánál negyven ablakon át áramlik bőséges világosság a templomba. Ezenkívül a conchák- és a külső határfalban vannak kellő számú ablakok elhelyezve.

A kupola vázát negyven 1·10 m. széles téglából épített öv alkotja, a közöttük maradt térben nyílnak az ablakok, melyek felső félkörű lezárása az övek közé feszített boltsüvegek alapját képezi. Ez elmés, egyszerű szerkezet biztosítja a kupola tartósságát. — Minden egyes ívhez kívülről egy-egy támpillér csatlakozik. A kupola oldalnyomását keleten és nyugaton a hozzáépített concha, északon és délen két-két hatalmas támpillér fogja fel.

86. kép. A konstantinápolyi Szofia-templom. Pillantás a oszlopokon át a hajóba.

Úgy szerkezetileg, mint belső hatásában a Szofia-templom a bizánci művészet legnagyobb alkotása.

Belső diszítésében a Kelet pompaszeretete nyilvánul. Falait kis tagozatokkal mezőkre osztott színes márványlapok borítják. — Az alapnégyzet két oldalán álló (1·12 m. átmérőjű 10·5 m. magas) 4—4, felette 7—7 vékonyabb sima törzsű monolith oszlop (86. kép.) thessaliai zöld márvány, az ú. n. verde antico, a conchákhoz csatlakozó négy fülke (két-két) nyolc oszlopa az Aurelianus császár által emelt római Naptemplomból való. Anyaguk sötétvörös thébai porfir. A földszinten 40, az emeleten 60 oszlop áll. A fejezetek és lábak prokonnei márványból készültek. Az oszlopfőket, a párkányokat, az ívek szegélyét és közeit borító

diszítés a görög oszlopfőkön látható akanthos levélre emlékeztet, mely sürűn egymás mellett, fűrészes fogazással, szélein mélyen alámetszve, laposan simul a felülethez és azt egészen elborítva, csipkeszerűen födi. — Az oszlopfők kosárfejezetei nem az antik művészet hatása alatt keletkeztek, hanem a bizánci művészet alkotásai (82. kép.), megítélésüknél ezt különösen szem előtt kell tartanunk. Inkább

87. kép. A Szofia-templom, Konstantinápoly.

az erőnek, mint finom formaérzéknek megnyilatkozásai ezek. A karzatok mellvédjeinek külső felületén keresztalakú diszítéseket láthatunk egyszerű tagozással keretelve. A párkányok nem követik az antik párkányok szabályszerűségét, hanem egyszerű erőteljes tagozásúak.

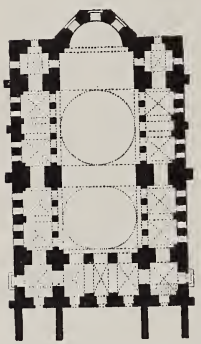
A padozatot egykor színes márvány mozaik födte, e helyett ma szürke márvány borítást találunk. A belsőben mindenütt nagy sima felületek vannak,

melyek szines márvány burkolatát csak egy-két helyen szakítja meg a vízszintes párkányzat. A boltozatok mezőit arany alapon alkalmazott mozaik díszítések és képek borítják.

A kelet-római birodalom minden tartománya szolgáltatott anyagot az építéshez s azonkívül régi épületeket fosztottak ki, hogy anyagukat felhasználják a Szofia-templom díszítésére.

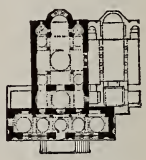
A belső páratlan nagyszerűségével nem áll arányban a külső egyszerűsége (87. kép). A nagytömegű szerkezeti részek kívülről minden dísz nélkül állanak és ezért nehézkes hatásúak. Az ólomlemezekkel borított (57 m. magas) kupola csatlakozó félkupoláival óriási, mesterséges halomnak látszik, mely a körülötte csoportosuló kisebb építmények tömegéből hatalmasan kiemelkedik.

A Szofia-templom mellett Justinianus császár egy másik alkotása az Apostolok temploma foglal kiváló helyet a bizánci építőművészetben. A Constantinus császár által épített kereszthajós templom alapjain emelkedett az ötkupolás templom. Csak leírásokból ismerjük a Szofia templom tervezőinek e másik jeles alkotását.



88. kép. A konstantinápolyi Irene-templom alaprajza.

A hossz- és kereszthajó találkozása felett emelkedett a Szofia-templom mintájára épített kupola, mely körül a kereszthajók szárnyain még négy hasonló boltozat állott. Ezen elrendezés szolgált a velencei Szt. Márkus templomhoz mintául.



89. kép. A konstantinápolyi Szt. Theodoros templom alaprajza.

Most, hogy a kupolaszerkesztés módjait már megállapították, könnyű volt más alapelrendezésű, így például hosszelrendezésű templomot is építeni. Ennek példája Irene temploma Konstantinápolyban (88. kép.) A háromhajós templom középhajóját két kupola, oldalhajóját keresztboltozat födi. A szentélyhez közelebb eső főkupola a tetőzet fölé emelkedik.

A boltozat támpillérekkel erősített és ablakokkal áttört dobon nyugszik s külső felületén ólomlemezekkel van burkolva. A Constantinus császár által emelt templom helyén Justinianus újat épített. A földrengés által a VIII. században rombadöntött templomot Izauri Leo újból felépítette. Így maradt fenn napjainkig változatlanul, mint a bizánci emlékek jeles példája.

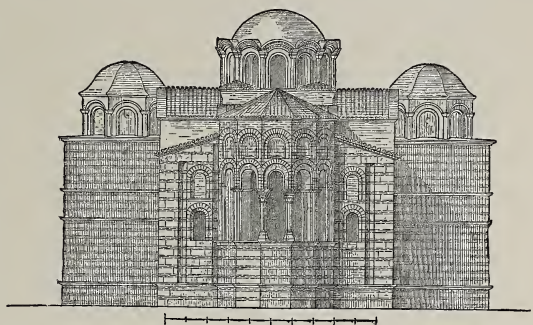
A két oldalhajó és a nyugati előcsarnok felett az emporákat rendezték el. A kupolákhoz dongaboltozatok csatlakoznak, úgy hossz-, mint keresztirányban, mely boltozatok az épület külsején is érvényesülnek.

Keleten az apszis, nyugaton az atrium csatlakozik az épülethez. A nyugati kupola alakja kissé nyujtott s alig emelkedik a templom tetőzetén fölül. A kupolaboltozatok felületét mozaik díszítés borítja.

A törökök fegyver-múzeumnak használják.

Tyroni St. Theodoros temploma (most Klisse-mecset) a művészettörténetírók által tévesen Aja Theotokosnak nevezett temploma (89. kép) Konstantinápolyban a X. században keletkezett. A bizánci művészetben fontos szerepet játszik, mert nagyszámú későbbi emléknek szolgált mintául.

A dongaboltozatos hossz- és kereszthajó találkozása által alkotott négyzet felett a boltháromszögekre épített félkörös zárású ablakokat a belül hengeres, kívül tizenkétszögű dobban alkalmazták (90. kép). A kereszt szárai közt keletkezett kisebb négyzeteket is félgömb boltozat födi, de ezek a tetőzet fölé nem emelkednek. Az apszis belül félkörös, kívül öt oldallap határolja, s hármas ablakának emelt íveit oszlopok tartják. A szentély mellé két kisebb fülke csatlakozik, az ú. n. prothesis és diakonikon. A templom déli oldalán a hossztengelylyel párhuzamosan egy csarnok húzódik. E csarnok valamely régebbi templom északi mellékhajóját alkotta. Nyugaton a belső előcsarnokon kívül a templom szélességénél hosszabb, kupolás mennyezetű külső előcsarnokot találunk, melyet valószínűleg Andronicus császár anyja Theodora épített, ki a templomot a XII. században megújította. — Az egész templomot, a főkupolát kivéve, cserépfedésű tetőzet borítja. E kor szokását követve, a falazat külseje az azt borító márvány és téglarétegek váltakozása által színes hatású. A kupola-dob sarkain nem támpilléreket, hanem oszlopokat alkalmaztak, melyek az ablakok lezárása felett íves párkányokat hordanak.



90. kép. A konstantinápolyi Szt. Theodoros templom (A kórus felől).

A kolostortemplomok sajátságos példája, az Irene császárné, Komnenos János felesége által épített Pantokrator temploma, most Seirek-mecset.

A templom a XII. század első felében épült, két keresztalakú kupolás templom közt ugyancsak kupolával fedett csarnok képezi a kapcsolatot.

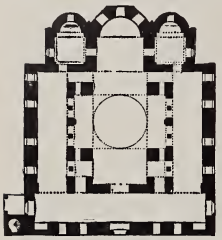
A két templom alaprajzilag egészen hasonló, csak a tulajdonképeni főtemplom előtt kettős előcsarnok van, és főkupoláját pillérek helyett oszlopcsomók hordják. A közbeeső csarnok mennyezetét két, hosszúkás alaprajzú kupola alkotja. Mind a három helyiség külön szentélyfülkével bír. Kívül a falazat színes rétegekből áll. Kupolái a Theodoros temploméhoz hasonlók, külső felületük félhengeres nyeregcseréppel fedett.

A Kahrije-mecsetnek nevezett Chora kolostortemplom különösen szép mozaikképeiről nevezetes. Alapját a kupolaboltozatos négyzet képezi, melyből kiágazó,

rövid keresztszárakhoz keleten a félkörű apszis csatlakozik. A templomot a XI. század végén építették. Eredetileg csak egy előcsarnoka volt, a XIII. századi restaurálás alkalmával azonban külső előcsarnokot s a déli oldalon hosszúkás kápolnát csatoltak hozzá. Atik Ali basa 1491-ben mecsetté alakította át.

A bizánci császárok palotáiból csakis egy részlet, az ú. n. Hebdomon palota maradt fenn napjainkig.

Falai részben a várost övező falakon nyugszanak. Földszintjét oszlopos csarnok foglalja el, első emeletét több kisebb helyiség, a felette levő másodikat egy nagy terem (10·50 m. széles, 23·25 m. hosszú) alkotja, melynek ma már csak puszta falai merednek az ég felé. Mind a négy oldalon ablakok nyílnak, és gyámköveken nyugvó erkélyek tagozzák a tégla és márványrétegekből álló falat. Ez épület valószinűleg a IX. században keletkezett.



91. kép. A saloniki Szofia-templom alaprajza.

Bizánci stílusban emelt épületeket Konstantinápolyon kívül másutt is találunk, bár ezek sem nagyságra, sem művészi értékre nem versenyezhetnek a főváros emlékeivel, egynémelyike mégis megérdemli a fölemlítést.

Ilyen a saloniki Szofia-templom[1] (91. kép). A kupolás középrészt dongaboltozatos folyosó veszi körül. A szentély mellett a prothesis és diakonikon helyisége található. Régebben Justinianus császár alkotásának hitték, újabb kutatások alapján keletkezésének ideje a IX. századra tehető.

Szt. Miklós temploma Myrában a X. században épült. Kupolás középhajóját két oldalt az emporás mellékhajók fogják közre. A szentély félkörű apszisát kívül négyszögű fal határolja. Nyugaton tágas kettős előcsarnok csatlakozik a hajókhoz.

2. KÉPÍRÁS.

a) *Emlékszerű képírás (mozaik, fal, táblakép).*

A bizánci művészet eredetileg az ó-keresztény művészetnek egyik, még pedig utolsó mozzanata. Mikor Justinianus alatt megerősödött ez az irány, alapjában nem tett egyebet, mint folytatta a művészi tevékenységet abban az irányban, a hogyan nyugaton látta, átvette a hanyatlásnak abban az állapotában, mint Rómában és Ravennában találta. Uralkodó művészet a mozaik volt, de nem a lateráni kápolna bájos ornamentikája vagy a S. Pudenziana-templom jól megkomponált jelenete, fönséges emberi alakjai voltak a művészek mintái, hanem a S. Cosma e Damiano apostolai. Abban a pillanatban vette át tehát a görög művészet a római örökét, mikor az tipikussá kezdett válni, mikor a művésznek szabadon alkotó fantáziája helyett a megállapodott, meghatározott formákhoz való ragaszkodás kezdette munkáját. Az ábrázolásnak ezt a tipikus módját tanulta el Bizánc és

fejlesztette ki a végsőig. Az ő ecsetje alatt minden történeti személynek, minden jelenetnek kialakult egy bizonyos sablonos képe, melyen a vonások megmerevedtek, állandókká lettek. Előmozdította ezt a megmerevedést az ó-keresztény művészetnek egyik olyan sajátsága, mely idő jártával mindinkább kidomborodott: a fönséges ábrázolás utáni törekvés, a mit a nyugalomban, mozdulatlanságban, komolyságban kerestek. A Keleten ez a hármas jellemző sajátság még fokozódott, az élénkség, az élet szine egészen eltűnt, hogy helyét a hideg, komor, merev alkotások foglalják el. A művészeket kötötte a tipus, kénytelenek voltak azt másolni, nem fordulhatott szemük a természet felé, hanem csak a meglevő alkotásokhoz. Elvesztették teljesen egyéniségüket.

Így támadtak Bizáncban azok a sablonos, merev ábrázolatok, melyek az ó-keresztény ideált a legvégső mozzanatban tüntetik föl.

Ezt az alapjában római jellemű művészetet új árnyalatokkal mélyítette a környezet, az a milieu, melyben a görög művészek éltek. Görögök voltak, rokonai az antik görög népnek, közelebb állottak hozzájuk vérben, nemzetiségben, mint a rómaiak, és így többet őriztek meg a klasszikus kor görögjeinek művészi érzékéből: ezért találunk a bizánci művészet alkotásai között is olyanokat, melyek a nemesen metszett arc, a test arányai, a ruha és diszítés formái iránt élénk érzékről tanuskodnak, különösen eleinte, míg a mindjobban tipikussá váló fölfogás háttérbe nem szorította az antik hagyományokat. Még így is föntartották magukat elvétve a XI. századig, sőt tovább is! De az új görög császárság nem volt közvetetlen folytatása a régi görög birodalomnak; a Boszporus partján olyan nép lakott, melynek jellemző vonásait a letűnt századok és még inkább a nagyfokú fajkeveredés sok tekintetben egészen megváltoztatta. A Kelet, melyben csodálatos fény, mesés pompa övezte az uralkodót, megillette Bizáncot, a szervilizmusnak a keleti levegője egészen átjárta és átformálta a római birodalomnak hozzá közelebb eső felét. Az ó-kori görög a szabadságért élt, a középkori csak azért, hogy a császárnak szolgáljon. A keleti uralkodók szokásai vonultak be a császári palotába, a fejedelem részén a korlátlan hatalom és az evvel járó gőg, hódolatot váró elbizakodottság, a megalázkodó alattvalók felén kimért, az udvari etikettől szorosan megszabott magaviselet: minden lépést, minden szót megállapít a ceremoniás mester. Az ő kötelessége gondoskodni arról is, hogy az egész udvar csillogjon a fénytől, mert a ragyogó pompa, az ázsiai fényűzés a legkétségtelenebb jele a gazdagságnak és hatalomnak. Fényárban uszott a palota, az udvar, a város; a templomok falait, oltárait, ajtószárnyait gazdagon diszített lapok és szőnyegek borítják és ennek a csillogásnak megérezte hatását a művészet is, a mint már föntebb a ravennai mozaikok tárgyalásánál láttuk. A merev, tipikus alakokat gazdag dísz borítja el, ruhájuk nem a régi, egyszerű fehér tóga, hanem a görög díszruha, mely tündöklik a nehéz arany himzéstől, ékes drágakövektől, sok színt játszó gyöngytől, a merre a szem néz, arany káprázatja: innen kezdődik az arany háttér kizárólagos uralma. A hideg, kimért mozdulat, vagy épen a feszes mozdulatlanság, a mely hozzátartozott az ünnepélyességhez, a művészetre sem maradt hatástalanul, megérezte a kompozició, mely hasonlóképen kimérttté, meredtté vált.

Ezekből a vonásokból szövődik a bizánci művészet jelleme, a mely nem más, mint középkori görög szellemtől átalakított ó-keresztény művészet.

Csak egy tekintetben mutat haladást, a technikában. A mozaik kockák megválogatása és összeillesztése, a szinek fölrakása, a véső kezelése: ezekben lelkiismeretes, mintaszerű a görög művész.

Ez a művészet, mely egy másik, hanyatlásának végső perceit élő művészi irányra támaszkodik, ez a bizánci művészet, mely az élettől, a természettől, az igazságtól még jobban idegenkedik, mint maga az ó-keresztény, nem adhatott új irányt a művészeteknek. Most már nemcsak szolgálatában állott a vallásnak a művészet, hanem egyenesen szolgálójává alacsonyult, a festő fantáziáját megkötötte az egyház, mely kimondta még a második nicaeai zsinaton, hogy az ábrázolásra anyagot nem a művész választ, hanem az egyház, annak szabályaihoz, hagyo-

92. kép. A trónoló Krisztus. Mozaik a konstantinápolyi Szofia-templomban.

mányos tárgyaihoz kell alkalmazkodnia. Ebből a korból, mely a művészi fölfogást legmélyebb alapjában támadta meg, új, üde művészi szellem nem áradhatott, lényeges, a művészetek alapját érintő változást, nem lát sehol a szem: ilyen viszonyok között fejlődésről nem lehet szó. Nem is volt fejlődés a bizánci művészetben. Forrongott addig, míg végleges formáiban, tipusaiban meg nem állapodott, majd megszakította egy időre a képrombolás, mikor Izauri Leó császár második, 728. évi rendeletével megkezdődött a vallásos képek üldözése,[1] és a művészet 842-ig csak diszítésre szorítkozott, de innen kezdve megint folytatódott a tevékenység a hol abban maradt és tartott egészen Konstantinápoly megdőléséig, 1453-ig, minden nagyobbszerű változás

[1] Az első, 726-ki, rendelet csak tiltó volt, a képek tisztelete ellen szólt. A tulajdonképeni pusztítást ez a második indította meg.

nélkül. Mikor nyugaton már első diadalait ülte a renaissance, Bizánc még mindig a régi nyomon haladt...

A bizánci festészet eleinte megtartotta az ó-keresztény ábrázolás szokásos technikáját, a mozaikot. Egykorú leírások igen nagy számú mozaikról tudnak, nemcsak az ismert vallásos tárgyak, hanem világi jelenetek is gyönyörködtették a szemet: a biblia a templomok falának, az állam élete, első sorban a harcok, a paloták és állami épületeknek diszítésére szolgált bőven tárgygyal. Azonkívül, különösen a képrombolás korában, mikor a szentek ábrázolatait nem tűrték a falon, divatba jöttek a pusztán dekorativ jellemű képek. A mai korra mind ebből kevés maradt, az is megviselve, átalakítva, megtöredezve.

A bizánci mozaik művészet eleinte még szabadabb, jobban ragaszkodik

93. kép. Lábmosás. Mozaik a hivadiai Szt. Lukács templomban.

a római hagyományokhoz. Az alakok ugyan aránytalanok, soványak, hosszúak, a jelenetek rendszerint szegényesek, de gyakran élénkek, a mozdulatok természetesek, a szinezés harmonikus, finom. Majd, igen gyorsan, beáll a hanyatlás.

Két képben mutatjuk be a bizánci mozaik-festést. Az egyik (92. kép) a bizánci építészet legfényesebb emlékéről, a Szofia-templomról való, hihetőleg a IX. századból. A technikai ügyességnek igen magas fokán álló kép már egészen bizánci szellemű, azzá teszi a mereven ülő Krisztus, a ki hidegen, élet nélkül tekint maga elé, haja, szakála fekete, arca komor; azzá a térden csúszó császár (I. Basilios) diszes, de ízléstelen ruhájával, sem az Istenhez, sem hozzá nem méltó meghunyászkodásával. Még a trónus is bizánci jellegű, gazdagon

hímzett és drága gyöngyökkel ékes. Gazdag és pompás minden a képen, de nem ízléses, egyedüli kivételek a Megváltónak művészi redőkben leomló ruhája és a jobb oldali médaillonban Szt. Mihály finom, klasszikusan szép arca, az egész bizánci művészetnek talán legkiválóbb alkotása.

A bizánci mozaik festés sülyedéséről igazi képet azonban a livadiai Szt. Lukács templom mozaikja nyujt (93. kép). Az Üdvözítő az apostolok lábát mossa — mintha az egész jelenet fából volna faragva, olyan esetlenek, merevek az alakok. Az arcok már nem is tipikusak, a mozdulatokban nincs élet, s az antikizáló ruhák sok száz redőjükkel akár csak kemény anyagból volnának vésve. Szögletes élek, mély árnyékok sértik mindenütt a szemet. Ezek a merev bizánci alakok, egy pár a sok száz közül.

94. kép. Falfestmény az Athos-hegyi Szt. György-templomban.

A XII. század végével beköszönt a bizánci művészet teljes alkonya. A romlás eléri a tetőpontját, a rajz torzzá, a szinezés rikítóvá válik a sötét testszín és a csillogó mázú ruhák erős kontrasztja következtében, a térérzék már régebben eltűnt, s még a bizánci művészek legkiválóbb sajátsága, a technika, is megromlik. Tökéletlen eszközökkel csak másoltak, másoltak olyan alkotásokról, a melyeknek maguknak sem volt közük az élethez, a természethez. Művészi egyéniségről nincs már többé szó, csak kéz az, a mely fest, nem pedig lélek. A nicaeai zsinat meghozta gyümölcsét: lelketlen alkotások, siralmas alakok kerülnek a falra. Az egyház vagy egy-egy szerzetesrend írásba foglaltatja azokat a szabályokat, melyeket a festő-mesterembertől megkíván, utasításokat ad az egyes jelenetek ábrázolására, elrendezésére, szinezésére, sőt még a technikára is, így keletkeznek azok az irott utasítások, festőkönyvek, melyek teljesen fölöslegessé teszik a művészi teremtő erőt. A leghiresebb közöttük az, mely nevét írása helyéről, az Athos hegyről vette. Mint irodalmi mű valószínüleg csak a mult században kapta jelen alakját, keletkezése is csak a középkor végére esik, de a

tartalma, szelleme, jóval régibb, olyan műszabályokat foglal össze, melyek az évezred elején, sőt még régebben divatoztak.

Athos hegyéhez és a félszigethez, melynek legmagasabb csúcsán áll a kolostor, egy másik művészettörténeti emlék is fűződik: itt maradtak meg legnagyobb számmal a bizánci falfestmények. Hír szerint ez a technika az első ezredévben ismeretes volt Bizáncban, de tulajdonképen csak akkor kezdett szerepelni, mikor Bizánc politikai hatalma és gazdagsága csökkent, mikor az értékes mozaiktechnika helyett egyszerűbbről kellett gondoskodni. A legrégebbi nyomok a VIII. századba vezetnek vissza, innen egészen a császárság pusztulásáig vannak emlékeink, falfestéssel majdnem egészen elborított templomok. Még mai nap is hiresek az athos-hegyi szerzetesek gyors festőkészségükről, s a régi falfestmények is nem kis ügyességről tesznek tanuságot, azonban a technika a fönmaradt emlékek szerint oly kis térre szorult, hogy nem alkothatunk magunknak hű képet róla. Ezért képünk (94. kép) is — Mária halála — mely jóval magasabb színvonalon áll, mint a korabeli s a régebbi mozaikok, nem szolgálhat kétségtelen mértékéül a bizánci falfestésnek.

Ép úgy ingadozó volna az ítélet, ha a nagyszámú táblakép fölött tartanánk szemlét. A görög istentisztelet, a képrombolás idejét kivéve, megkövetelte, hogy fára festett, kisebbszerű képekkel szenteknek, apostoloknak ábrázolataival ékesítsék a templomot. Arany alapon, sötét szinekkel dolgoztak, csak a tojásdad arc maradt zöldes árnyalatúan fehér, nagy, tágra nyitott szem, kicsiny száj, hegyes áll, a férfiaknál hosszú haj, tömött körszakál, durva, éles vonások jellemzik mindet. Alig van közöttük, a melyiknek kora ismeretes volna, eredeti helyén egy sincs már, az idők vihara szétsodorta, legnagyobb részt Olaszországba (jelenleg az olasz műgyűjteményekben). Nagyon gyakoriak közöttök a Mária ábrázolatok — új vonás a mozaikok után — azonban a Madonna is osztozik a férfi alakok sorsában, öreges, kedvetlen, merev, a gyermek Jézus egyenesen ül ölében, mintha fából volna. Hogy annál ünnepélyesebb legyen a kép, mind a ketten pompás arany hímes ruhába vannak burkolva.

b) *Miniatür.*

A bizánci kor fölfogása, mely nagy gyönyörűségét találta a pompában, a ragyogó díszben, igen kedvezett azon művészi tevékenységnek, melyet miniatürfestés néven szokás emlegetni. A név a miniummal, az ismeretes vörös festékkel függ össze, s kezdetben azokat az apró illusztrációkat, sorkezdő diszítő betűket és jeleneteket értették rajta, a melyeket feketén kívül vörös festékkel vetettek pergamentre. Eredete visszanyulik a klasszikus korba, de még ott inkább csak szemléltető, tudományos szerepe volt és igen elvétve használták. Valójában csak az ó-keresztény kor honosította meg. Már igen korán változatossá is tette, sokféle szint rakott egymás mellé, s ha meg is tartotta a szemléltetés eszközének, fölszabadította az egyszerű magyarázás járma alól: a festő nem csak meg akarta könnyíteni az olvasottak megértését, hanem iparkodott mondanivalóját tetszetős, gyönyörködtető alakban föltüntetni.

A régi keresztények vonzódása nemcsak a biblia iránt, hanem a bibliai ábrazolatok iránt is, rövid idő alatt igen kedveltté tette ezt a technikát, úgy hogy bár első jelentkezése alig esik hátrább, mint a IV. század végére, az V. században már mint teljesen kialakult művészet áll előttünk. A biblián kívül lassanként a zsoltáros kéziratokat, az ú. n. psalteriumokat, majd a legendákat, prédikációkat, imádságos könyveket is apró képekkel ékesítették, egyforma buzgalommal azokat az ájtatos írásokat, melyek a házban tettek szolgálatot, és a melyek a templom számára készültek. Így az első képes kéziratok korától szakadatlanul virágzott mondhatni a könyvnyomtatás föltalálásáig, és mint a művészi iparnak egyik magas faját, mely első sorban kézügyességet kivánt, az első ezer esztendőben alig észrevehető különbséggel ápolta a birodalom két fele. Valóban római és bizánci miniatür között alig van eltérés e korban, sokszor eldönteni is nehéz, keleten vagy nyugaton készült-e egy-egy kódex illusztrációja.[1] A két ország művészete ebben a technikában nem válik szét, de kétségtelen, hogy a megmaradt miniatürök nagyobb része a birodalom keleti felében készült.

95. kép. József fölismeri testvéreit és megkötözteti Simeont. Miniatür a bécsi cs. könyvtár Genesiséből.

A miniatür fejlődése nagyjából ugyanazt a képet mutatja, mint a monumentalis festésé. Azonban egy tekintetben nagyon megelőzte. A mozaik, a mint lefelé haladt a lejtőn, mind jobban távozott a történeti ábrázolástól, olyan föladatokat kellett megoldania, a melyek hideg, élettelen alakok és csoportok ábrázolásához vezették, a miniatür festőt azonban nem kötötte az egyház parancsa vagy tilalma, nem kellett vakon engedelmeskednie irott szabályoknak, alkalmazkodhatott a szöveghez, a szent könyvek elbeszéléseihez. Nem is a diadalmaskodó egyház apokalyptikus jellemű gondolatait, képeit örökítette meg, hanem az ó- és új-testamentomnak naiv, egyszerű eseményeit, ezért van bennük még hanyatlásukban is több élet, mint az aranytól csillogó mozaikokban.

Az első kisérletek, még egészen az antik világba vezetnek. Az V. századból való alkotások, a milanói Ilias, a vatikáni Vergilius és Terentius miniatürjei,[2] nemcsak szellemben, hanem tárgyban is egészen a pogány Róma világát idézik

[1] Illetőleg ha miniatür másolatról van szó, az eredeti.

[2] A miniatürök korát illetőleg nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a kódexek gyakori másolása következtében, mikor a szöveggel együtt a képet is lemásolták, a szöveg maga filologiai szempontból a későbbi, a másolás állapotát tünteti föl, míg a kép művészettörténeti szempontból a régebbit. (Terentius szövege a X. századra, képei az V.-re vallanak.)

elénk. Majd a keresztény tárgyú alkotások következnek, eleinte még szoros kapcsolatban avval a derűs világnézlettel, nyájas szellemmel, melyet az antik Róma hagyott örökül a keresztény művészetnek, és a mely, mint láttuk, a katakomba festészetben is föl-fölcsillant. Ez a hangulat szülte az V—VI. században az ú. n. Bécsi genezis negyvennyolc képét a világ teremtéséről, ez a vatikáni, Józsuéról elnevezett tekercs illusztrációit, a codex Cottonianust (British Museum), Cosmas Indikopleustesnek földrajzi meg allegorikus, és Dioskorides növényekkel foglalkozó kéziratának ábrázolásait. Akár a Bécsi genezisnek képünkön feltüntetett jeleneteit nézzük, József életéből (95. kép), akár Józsuét, a mint megjelenik Jerikó falai előtt (96. kép), meglep mindegyiken az a közvetetlenség, a melylyel a történetet elbeszélik, és a nyugodt, vidám fölfogás, mely őszintén, természetes nyelven szól hozzánk. Nyoma sincs a merev, ünnepélyes alakoknak, hideg ceremóniás elrendezésnek; az emberek, a kiknek gesztusaik, állásuk érzelmet fejez ki, mozgalmas csoportokká egyesülnek, s a festők a maguk egyszerű, tökéletlen eszközeikkel keresetlenül, naivul ábrázolják a jelenetet. A kompozíciójuk ugyanazon a színvonalon áll, ugyanolyan kedvesen laza, mint a katakomba-képeké, bátortalanul, egymással szoros kapcsolatba nem lépve állanak az alakok. A vatikáni kódex külsőségekben egészen antik, a harcos mintha csak római centurio volna, s a kidolgozása sem olyan fölületes, mint a bécsi császári könyvtárnak gyors munkára való, elnagyolt ábrázolatai.

96. kép. Jerikó ostroma. Miniatür a Vatikáni könyvtár Józsue tekercséből.

Még ebbe a csoportba tartozik, bár századokkal később festették, a párizsi nemzeti könyvtár egyik zsoltárkódexe, a melynek képei oly finom kivitelűek, olyan zavartalan klasszikus nyugalom ömlik el rajtuk, hogy kétségtelenül jóval régibb miniatür ábrázolatok másolatai. A görög eredetű kézirat legszebb képe Dávidot ábrázolja, mint pásztort. Alacsony gyephanton ül, hárfával a kezében, mellette a megszemélyesített Melodia, egy oszlop mögül a Visszhang veri vissza a lágy hangokat, lent a földön állatok között a betlehemi hegy, erőteljes férfi alakjában megszemélyesítve. A merész megszemélyesítések, az antik szabású ruhák, a személyeknek erőteljes szép formái a legkiválóbb miniatür képpé teszik; a nyájas mosolygó táj, a bizalmas, szives viszony, a mely az alakokat összefűzi (még az állatokat is!) a legjobb klasszikus falfestmények hangulatát lopja

a szemlélő lelkébe. Mintha csak a régi görög idillek költője lelkesítette volna a művészt! (97. kép). A klasszikus Orpheus-mozaikok képzetvilágából való.

A mint a miniatüröknek azt az első csoportját, melyet tulajdonképen az V—VI. század alkotásai vagy azok másolatai alkotnak, a katakomba-képekhez hasonlítottuk s szorosabb értelemben vett ó-kereszténynek nevezhetjük, akként a második csoporton, a VII—X. század miniatürjein, a mozaik képek hatása ismerszik meg, és bizáncinak nevezhetnők. A szereplők száma megnövekedik, a csoportok tömöttebbek, de mesterségesek lesznek, a kódexek lapjait is ellepi a pompás arany alap, a csillogó tarka színek; a régi tradiciók mindinkább feledésbe mennek, hogy a bizánci művészet a miniatürökre is reányomhassa bélyegét, de a sajátos jellemével együtt a maga pontos, mesteri technikáját is odakölcsönözze. De nemcsak formális változást él át a könyvillusztráció, új gondolatok, ismeretlen tárgyak átalakítják a tartalmát is. Az ó- és újtestamentomi történeteken kívül kiváló szeretettel érzékíti meg az egyre nagyobb tiszteletre kapó szenteknek, mártiroknak sorsát, s a szenvedések, kínzások élénk rajzával meg akarják rázni az olvasó lelkét. Evvel természetesen a klasszikus, szenvedélyektől ment, harmonikus hangulattal homlokegyenest ellenkező vonult be a művészetbe: itt már a keresztény fölfogás véglegesen diadalmaskodik a pogányon, melyet hovatovább csak egy-egy alakon lehet esetlegesen fölfödözni.

97. kép. Dávid mint pásztor. Miniatür egy görög psalteriumból. Párizs, Bibliothèque Nationale.

A virágzás kora arra az időre esik, mikor Bizáncban a képrombolókon győzedelmeskedett a képtisztelők pártja, és a szerzetesek hatalma növekedtével általánossá lesz az egyházban az ő fölfogásuk, az ő gondolatviláguk. A IX. és X. század volt ez, s kevés kivétellel ebből a korból valók a tőlünk bizáncinak nevezett miniatürök között a legérdekesebbek, Nazianzi Gergely homiliái a párisi Nemzeti könyvtárban: jelenetek a bibliából és az egyház történetéből; a II. Basilios

számára készített zsoltár Velencében; Jakab prédikációi Párizsban; a vatikáni menologium (legenda gyűjtemény, az egyes szentek nevenapja szerint csoportosítva.)

Mennyivel elmarad az egész korszak művészi érték tekintetében az előbbitől azt szemelláthatólag bizonyítja a 98. képünk, mely Jakab prédikációiból van véve: Jelenetek Anna életéből. Ott látjuk felső sorban Annát az arany kapú felé közeledve, majd a mint Joakimmal találkozik; alul Anna a kertben, és jobbfelől, a mint a kút mellett az angyal tudatja vele, hogy fia fog születni. Az egész a mozaik ábrázolások módjára van elhelyezve. A perspektiva teljes hiánya (a személyek majd akkorák mint az emeletes házak), a formátlan alakok mutatják a hanyatlást, de az is kitűnik, hogy a művésznek még ebben a korban is van mondanivalója, még tud teremteni.

98. kép. Joakim és Anna találkozása az aranykapu előtt. Miniatür Jakab, görög szerzetes, prédikációs gyűjteményében. Párizs, Bibliothèque Nationale.

A XI. századtól kezdve már nem tud a miniator ujat mondani. Nincs érzéke a történet iránt, elkényszeredett alakok között folyik le a szegényes jelenet, mely még a szegénységében is ünnepélyes, majdnem viziószerű akar lenni mint pl. Krisztus mennybe menetele (99. kép). Annál bővebben vesztegeti az illusztrátor az aranyat, a fényes szineket, csillog is a ruha, de olyan merev, mintha nem szövetből, hanem kemény acélból volna.

3. MŰIPAR.

Az ó-keresztény műipar kifejlődése majdnem egészen a bizánci birodalomhoz fűződik. A mesteremberek technikai ügyessége s a fényűző hajlam, mely egyaránt jellemző vonása a volt világi és egyházi előkelőknek, nagyon fölvirágoztatta a kis művészeteket. A mi a nagy művészeteknél a hanyatló ízlésnek volt a jele, a gyermekes öröm a pompázó, ragyogó alkotásokban, itt kiválóság számba

99. kép. Az Úr színe-változása. Miniatür az athos-hegyi Ivison kolostor egyik evangeliariumából.

megy, mert a műipar tárgyai már az anyaggal, az értékes aranynyal vagy ritka drágakővel is hatnak. A legkülönbözőbb műipari ágak találtak buzgó ápolásra a keleti birodalomban. A szövő és hímző ipar gyorsan fölvirágzott annál a nagy szeretetnél fogva, a melylyel az előkelő egyháziak a templomokat szőnyegekkel ékesítették. A hímző művészet valódi remeke az a palást, melyet Rómában, a Szt. Péter templom sekrestyéjében Nagy Károly császár dalmaticája néven őriznek, noha valószínűleg csak a XI. vagy a XII. században készült. Az ujj, mely hímezte, finom arany- és ezüstszállal művészileg rajzolt a fényes selyemre jeleneteket Krisztus életéből. Az ötvös művességnek s kapcsolatban vele az émail festésnek igen sok nagybecsű emléke maradt, oltárlapok (a velencei Márkus-templomban a Pala d'Oro a X. századból), keresztek, koronák, ékszerek, szekrénykék, kelyhek, melyeken egyformán méltó a megtekintésre az aranyműves finom munkája és a csillogó, élénkfényű émail festés. Az émailt önállóan is művelték különösen médaillonok diszítésére. Az arany vagy aranyozott alapon vékony arany vagy ezüst szálakkal kirakták a rajzot és a szálak (jobban mondva vékony lemezkék) közeit élénk színű émail festékkel töltötték ki (ez az émail cloisonné, reke-

100. kép. Az Úr szine-változása és Krisztus föltámasztja Lázárt. Mozaik-tábla a firenzei Opera del Duomóban.

szes zománc). Ide számíthatjuk azokat az érdekes, de a művészet eszközeit félreismerő törekvéseket, melyek a mozaik technika elhanyatlásával ezt a monumentális ábrázáló módot apró táblaképek előállítására használták föl. Bármilyen ügyes volt is a kéz, mely az üvegkockákat mozaik lapokká összerakta, különösen a firenzei Opera del Duomóban lévő két táblát (100. kép), mégis nagyot vétett, mikor a mozaikot így a műipar körébe vonta. Ügyes rajz, átlátszó kompozició jellemzi az új-testumentomból vett jeleneteket, a melyek gyakran föltűnő egyezést mutatnak a korabeli miniatürökkel. (V. ö. 99. képpel.)

Szobrok a bizánci művészet korából nem maradtak. A mi világi szobormű-

101. kép. Elefántcsont-könyvtábla. London, Kensington Múzeum.

ről egykorú írások megemlékeznek (Constantinus, Theodosios, Justinianus szobrai), az mind elpusztult, ép úgy, mint az a sok ókori szobormű, a mit a görög császárok Rómából Bizáncba vitettek; vallásos tárgyú ábrázolástól eleinte idegenkedtek, majd a képrombolás hosszú korszaka következett, utána a művészet ezen ágában nincs élet. Annál pezsgőbb volt azonban a működés az elefántcsont faragás terén. Elszórva a nyugat különböző gyűjteményeiben igen sok bizánci tábla van, (Firenze, Museo Nazionale; Párizs, Louvre; London, South Kensington Museum) keletkezésük idejét csak megközelítő pontossággal tudták megállapítani a műértők. Az egyes munkák nagyon különböző fokán állanak a művészi tökéletességnek, az üres, lelketlen ábrázolatok mellett, melyek valódi középkori szellemben a csunya, majdnem borzalmas alakokkal akarnak hatni, szelid, kifejező mozdulatokban bővelkedő, tetszetős alakítások állanak. A kompozició, a hol lehet róla szó, szabályos a merevségig, az emberi alakok aránytalanok, vagy túlságosan megnyúltak, vagy ellenkezőleg nyomottak, alacsonyak, tömzsik (101. kép), de viszont vannak olyan reliefek is, a hol nem sablonos kifejezéstelen arcok, hanem tipikus, élénk mozgalomban lévő szentek és apostolok tekintenek felénk. Egymást váltják a klasszikus mintára emlékeztető és a szélső bizánci ízlésnek hódoló ruhák, sokszor ugyanazon az elefántcsont lapon. A Megváltó tipusa sem állandó. Előfordul néha, mint emlék a régi korból, az ó-keresztény művészet fiatal, szelid, kedves Krisztusa,

de mindjobban alkalmazkodik a kor szigorú fölfogásához, nem a jó pásztor többé, hanem a mozaikok égi uralkodója, a ki zord fönségét, komor szigorúságát elárulja arcának szögletes, lesoványodott, csunya vonásaival, mélyen ülő, tágra nyitott szemével.

A történeti tárgyú jelenetek közül érdekes a South Kensington múzeumban őrzött finoman kidolgozott tábla (101. kép). Középütt a Madonna ölében

102. kép. Elefántcsont triptychon a X. századból. Párizs, Louvre.

a gyermekkel, két szenttől környezve, a fölső mezőben Krisztus médaillon képét angyalok tartják, az alsóban három jelenet Krisztus gyermekkorából. A szentek zömök teste, kerek arca a ravennai iskola reliefjeire emlékeztet, a sürű ráncokban omló ruha, s a röpülő angyalok azonban az antik emlékeken tanult bizánci művészet alkotásai. A bizánci vonás határozottabban domborodik ki a Louvreban őrzött

egyik triptychonon. Két számyú kis oltár ez, házi használatra (102. kép). Középütt a fölső mezőben Krisztus, Ker. szt. János és Mária között, az alsóban öt apostol Péterrel az élükön, a két számyon harcosok és püspökök. Az arcok itt már egészen bizánci szelleműek, maguk az alakok is, de az arányos testeket födő ruha még mindég az antik hatását bizonyítja (harcosok!).

A faragó művészet körébe tartozó aranyműves munkákról már megemlékeztünk, ezeken kívül nagy számmal készültek bronzöntvények és niello[1] készítmények, különösen templomok kapuszámyai, melyek azonban a művészitől általában nagyon messze állanak. Mindamellett messze elterjedtek, s egész Italiát a görögök látták el a X—XI. században érckapukkal (Roma, S. Paolo; Amalfi; Salerno; Monte Cassino; Velence, S. Marco stb.). Az öntött bronztáblák (rendesen alacsony reliefek) azonban jobban megközelítik az elefántcsont faragásokat, mint e niellóval készített érckapuk.

* * *

Végeredményében a bizánci művészet századok mulva is ott állott, a hol kezdetben: ünnepélyes, merev alakok, hideg, mozdulatlan jelenetek, ez volt, a mit festett és faragott. Ügyesen, finom technikával oldotta meg föladatát, a míg végleg le nem sülyedt; megalkotta a szükséges tipusokat, de evvel meg is kötötte minden művésze kezét, az egész művészi tevékenységet vaskorlátokba szorította. Végzetes hibája a művészet szempontjából az volt — a miért azonban maga a kor felelős, a nemzet, mely leélte magát, melynek kulturája kiégett — hogy nem nyujtott alapot további fejlődésre, nem láncszem volt az ó-keresztény kor és a következő korok művészete között, hanem zárókarika. Már az is nagy érdeme, hogy egyáltalán föntartotta a művészi életet, hogy átvette azt a szerepet, melyet Róma nem tudott volna tovább megtartani. Ha Bizánc nincs, a művészi tevékenység a mult ezredév második felében egészen szünetelt volna! De tagadhatatlan az is, hogy a maga határozott, megállapodott elveivel a művészetnek — szerinte — lényeges vonásait tökéletesen kifejlesztette, és ha túlzásba csapott is, teremtett legalább egy erősen jellemző, félre nem is ismerhető stílt, a bizáncit, és hozzászoktatta a művészeket a tiszta, figyelmes, mesteri technikához.

Az egész korra, Európa majdnem minden nemzetének művészetére, rányomta ezt a bélyeget, az ő hatása alatt állott közvetve vagy közvetetlenül az egész VI.—X. század, Szicilia ép úgy mint Oroszország. Különösen azok a népek érezték meg művészetének uralmát, a melyek politikailag hatalma alatt voltak, vagy a melyeket vallásával, a görög egyházzal, meghódított. Európának egész keleti fele, sőt Ázsia és Afrika egyes részei is, a mint megtértek a konstantinápolyi patriarka

[1] Olaszosan niellónak nevezik azt az eljárást, midőn az arany vagy ezüst, vagy akár más érclapba finoman bekarcolják a rajzot, e mélyedéseket egy kénesezüst nevű keverékkel, olaszul niellóval töltik ki (ezüst, vörös réz, ólom, kén és borax keveréke) és azután beolvasztják. Olvasztás után a lemezt lecsiszolják, ekkor a rajz fényes feketén tűnik elő az érclapon. Az ilymódon készített tárgyakat is niellónak nevezik.

uralma alá, egyszersmind átvették a kelet művészi hagyományait is, szerbek, bolgárok, románok, oroszok, örmények és koptok ugyanolyan jellemű alkotásokat készítettek az isten dicsőítésére, mint térítőik, ugyanazokat a tipusokat másolták, akárcsak Bizánzban, de még merevebben, még kevesebb élettel, a mint már a gyönge tanítvány mindég a mester modorosságát tanulja el legkönnyebben.

Oroszország. Nemzeti művészetről e népek között még leginkább az oroszoknál lehet szó, nem mintha a saját nemzetük lelkéből merített vonásokkal egészítették volna ki a bizánci művészet hagyományait — görög és orosz munka között alig van különbség — hanem csak azért, mert buzgalommal ápolták e hagyományokat akkor is, mikor Bizánc már megdőlt, s a keleti császárság művészete a Márvány-tenger partjain régen elenyészett. A művészet Oroszországban is hozzátartozott a liturgiához, s annyira konzervativ volt, hogy az egyházi művészet mai napig is még a régi bizánci hagyományokon épül föl.

103. kép. Krisztus. Mozaik a kievi Szt. Zsófia templomban

Az oroszországi építészet hosszú ideig egészen bizánci nyomon járt, lassanként azonban a belföldi faépítés és a mindjobban uralomra kerülő keleti elemek hatása alatt egy sajátos, kevert épitő stílus alakult. A templomok alaprajza fővonásaiban még mindég bizánci, de a fölépítés, különösen a sok hagymaalakú és igen magas dobú kupolák miatt elárulja a kapcsolatot a belföld és a kelet művészetével. Az épületek külseje vonalaiban és szineiben egyaránt tarka, a tulságos pompa miatt izléstelen. Ennek a stílusnak legjellemzőbb emléke a moszkvai 1554-ben alapított Szt. Bazil-templom (Vasszili Blagennoj).

Szobrászatuk nincs is, hiszen magában Bizáncban is egészen megszűnt a tulajdonképeni szobrászat, egyetlen egy szarkofag Kievben, egy pár kétes eredetű érckapu (Novgorodban, Moszkvában) mindaz, a mi a faragással vagy öntéssel kapcsolatban áll.

A festői tevékenység annál mozgalmasabb. Természetesen csak mennyiségben. Egyébként egészen bizánci szellemű. Sokszor kétséges is, nem bizánci mester munkája ékeskedik-e az oltárfalon; itt is egyházi törvények szabályozzák a tartalmat és irott utasítások (a régebbi Podlinnik és az újabb Sztoglaff) az ábrázolás módját, itt is azokat az öreges, elkényszeredett, rémületes alakokat találjuk, mint Bizáncban, a szinezés azonban még sötétebb, a csillogó mázzal még pazarabbul bánnak. Hű képet nyujt művészetükről a kievi Zsófia-templom kupolája (XI. sz., 103. kép). A kép közepén az elnyomorodott testű, majdnem visszataszítóan rút Üdvözítő, baljában esetlen mozdulattal könyvet tart, jobbját áldásra emeli, négy felől egy-egy angyal, állásuk, mozdulatuk, arcuk, egész testük elvész a vaslemezszerű, cifra, kövek tőlterhes arany ruhában, kifejezé-

sükben nyoma sincs az életnek, egyformán, üresen néznek a világba. Legkiválóbb festőjük Rubleff András is ebben a szellemben működött, és hiába próbálta a XV. században III. Iván a nyugoti művészetnek útját egyengetni, a következő században törvénynyel állották útját minden modern újításnak.

C) A GERMÁNOK.

Még virágzott a római kultura és diadalmasan terjesztette mindenfelé ősi rokonairól reá maradt kincsét, a művészetet, mikor Európa közepén új népek jelentek meg s mindjobban éreztették Rómával, hogy ők a világ színpadján nagy szerepre vannak hivatva. E népek a germánok voltak. Míg a birodalom hatalma tartott, e vad, félműveletlen nemzeteket igája alá hajtotta, s a római sassal együtt a római műveltséget is elküldte hozzájuk. A pogány császárság korában Gallia, Germania és Britannia egyes városait a fővároshoz méltó műveltség jellemezte, a provinciák alkalmazkodtak Rómához, s Róma iparkodott őket a maga képére formálni. Az így meginduló fejlődést, melyben mindenesetre volt része a művészetnek is, elsöpörte a népvándorlás, mely a népek eloszlását Európa szivében megzavarta és új alakulásokat teremtett.

Északnyugaton az angolszászok és írek, Spanyolországban a nyugati gótok, Felső-Olaszországban a longobárdok, a Rajna mellékén a frankok alkotnak birodalmat, melyek megdöntik a régi nyugat-római császárságot, de fölveszik a keresztény hitet és ezzel a pápaságnak, az új római államfőnek, uralmát.

Ez a meghódolás megszabja a germán népek szellemi fejlődését az első ezer esztendőben. A Rómától való függés, a sürű érintkezés az egyházi állammal, a térítők, a nagyszámú kolostorok, barátok és első sorban maga a keresztény vallás a benne rejlő nemesítő, művelő erővel átformálják a nyers, de a művelődésre alkalmas, még friss erejű nemzeteket. Rögtön be is lépnek az európai szellemi közösségbe és nemcsak segítségére sietnek a korhadozó déli birodalomnak, hanem egyidőre egészen átveszik szerepét: az emberi szellem tevékenységének középpontja átvándorol délről északra.

Természetesen a germán kultura, épen mert egyik alapja, a kereszténység, a római birodalomból került hozzájuk, nem csupán eredeti nemzeti elemekből épült föl, hanem nagy részt a rómain: a mit ott talált, azt a maga egyéniségéhez szabta, átdolgozta a maga különös jellemléhez, új viszonyai szerint.

Így volt a művészet is. Valódi, kifejlett művészete egy germán törzsnek sem volt, mikor Európában elhelyezkedett, de a kereszténységgel és az itáliai udvari élettel, szokásokkal együtt eljutott közéjük is a vágy művészi alkotás és ábrázolás után. Ők is érezték a keresztény hit és az istentisztelet pompája között a kapcsolatot és a művészet iránt fogékony fejedelmek gondoskodtak is szentegyházak építéséről, kifestéséről, a misemondáshoz szükséges egyházi könyvek és szerek diszítéséről. Egykorú írások említik, hogy itáliai építő, festő és faragó művészeket hívtak be, és reájuk bízták a művészi munkát, a templomok építését és

diszítését mozaikokkal. Nagy számmal kerültek műtárgyak is északra, bizánci módon festett táblaképek, reliefek, úgy, hogy a germán művészi törekvések bőven találtak mintát, a mely útba igazíthatta őket, midőn még az ábrázolás és kifejezés művészi eszközeiben járatlanok voltak. A tárgyat a keresztény vallás szolgáltatta, tehát a germán szellemtől idegen gondolatvilág, a kifejezés módját a római műveken tanulta meg a tapogatódzó, bátortalan kezdő művész: maga a germán művészet első sorban a római ó-keresztény művészet befolyása alatt áll, a mely maga a klasszikus művészetből fejlődött, és a bizánci iránytól kapott megint új színt. Benne kell keresnünk az új művészet alapját; a kompozíciótól kezdve a rajzon keresztül a színfölrakásig, illetőleg a vésésig, a technikai eljárás minden mozzanatában megismerszik a római művészet hatása.

A germán szellem azonban új vonásokkal egészítette ki a római művészetet. Más volt a nemzeti lélek északon, mint délen, más szemmel nézték a dolgokat, és ha ezeket a nemzeti sajátságokat nem is tudták még teljesen kifejezésre juttatni, némi nyoma megvan a műemlékeken. Már a nemzedékről nemzedékre öröklődő gyakorlat hiánya, az a körülmény, hogy teljesen új, meg nem próbált irányban kell dolgozniuk, ez a kisérletezés, próbálkozás más színt ad művészetüknek. Látjuk a küzdelmet az anyaggal és a formával, míg gondolatukat ki tudják fejezni, a durvaságot, nehézkességet, ügyetlenséget, mely eleinte kivétel nélkül minden alkotás jellemvonása. Azután a germánoknál, a kik sohasem rendelték magukat olyan vakon alá az államnak és az államhatalomnak, mint a rómaiak, nagyobb az egyéni függetlenség érzete, az egyén nem nyomja el érzelmeit, szenvedélyeit, a művészetben sem kedveli a római császárság későbbi korában divatos hideg, ceremoniás képeket, a nyugalom, meghódolás egyhangú jeleneteit; mozgalom, szenvedély nyilatkozik ábrázolásain, az egyén ott is jogához jut, érez és érzelmeit hangos jellel adja tudtul. Azonban egyebet is látunk. A germánoknak, ha nem volt is nemzeti művészetük, kezdetleges műiparuk annál inkább, s mint minden művészetet, az övéket is megelőzte az a művészinek nevezhető törekvés, hogy a mindennapi használatra szánt tárgyaknak csinos, szemnek tetsző formát adjanak. Azokat a diszítő motivumokat, melyeket a szövőszéken készült, a fából faragott vagy agyagból formált, bronzból öntött tárgyakon használni szoktak, mindenféle egyenes és görbe vonalú geometriai idomokat, állati alakokat, sőt emberi testeket is, később, mikor a műipar mellé a művészet szegődött, ott is alkalmazták; a hosszú előleges gyakorlat mesterré tette őket, nem szorultak idegen mesterekre.

Ezért különösen a fejlődés első fokán a diszítés nagyon emlékeztet a műipari tárgyak diszítésére, az emberi és állati test más arányokat, formákat tüntet föl, mint az ó-keresztény művészetben, a jelenetekben több az élet, szenvedély, egyébként azonban a rajz és elrendezés — nem számítva a tökéletlenséget — az ó-keresztény művészetre vall.

A germán művészet fejlődésében Nagy Károly kora az első forduló pont. Ez az erős egyéniségű frank király, a ki a szakadozott, széthúzó germánokat hatalma alatt egyesítette, és megteremtette az egységes frank birodalmat, minden téren új irányt jelölt népének az emberiség történetében, mindazokon a mezőkön, a

hol az emberi szellem munkálkodik, eddig ismeretlen ösvényeket hasított számára. Ösztönzést, eszméket a római birodalom történetéből merített. Mint uralkodó és államszervező az ó-kor nagy római császárjait tartotta ideáljainak, az ő példájuk vonzotta, a római császár hatalma, méltósága lebegett végső célként szeme előtt; mint nemzetének tanítója a római műveltség és latin nyelv meghonosításával akarta a vad, fejletlen népet hozzászoktatni a tudományhoz és a civilizált rómaiak erkölcseihez, mint Maecenas végül, mivel fölismerte a művészet nagy fontosságát az emberi lélek művelésében és belátta, hogy a művészet eddigi alapja nem elégséges a felvirágoztatására, ismét Rómához fordult, melynek alkotásait maga is ismerte és szerette. Hatalmas kőpaloták, fényes templomok épülnek a régi germán, fából készült alkotmányok helyébe, Aachen és a Jámbor Lajostól befejezett Ingelheim, a nagy király székes városai, az itáliai fővárosokra emlékeztetnek pompájukban. Buzgólkodása kiterjedt a szobrászatra, sőt a műiparra is. Rómából és Ravennából szobrokat hozatott Aachenbe, bronzöntő műhelyeket állított föl, aranyműveseknek adott megbízásokat, de mind ennek alig maradt nyoma.*)

1. MŰIPAR.

A germán művészi törekvések két forrásból táplálkoztak: az ó-keresztény művészetből és a belföldi hagyományokból. Ez utóbbit, a belföldi hagyományos technikát, a germán műipar nagyszámú emlékei ismertetik meg. Az ásatások révén napvilágra került kisművészeti tárgyak aránylag nem nagyon régiek, az V. századból valók körülbelől a legrégebbiek, de mégis megelőzik a nagyművészet emlékeit. A legelterjedtebb mesterség, a mely a szépre való törekvés nyomait mutatja, a fonás (Flechttechnik) volt, eleinte szőnyegeket, kosarakat, táskákat, majd könyveket és vallásos edényeket rejtő szekrénykéket fontak lapos növényi rostokból, vékony vesszőkből, hajból és szőrből, szíjakra hasított állati bőrből. Ez a kezdetleges technika nagy kedveltségénél fogva messze éreztette hatását, mondhatni megszabta hosszú időre a művészet díszítő elemeinek stílusát. Közreműködött az a másik két technika, mely a germán népfajnak régi tulajdona volt, a fafaragás és az agyagipar. A fafaragás mesterségéről fölvilágosítással szolgálnak az alán sírokban talált ú. n. halottas cipők — rendeltetésüket nem ismerjük — rovátkás, szögletes díszítésükkel. Az agyag edények díszítése egyszerű volt: pontok, melyek egyenes vagy görbe sorokba helyezkedtek el és egyszerű geometriai idomok.

Mindezen technikák hatását megérezte későbbi korban a nagy művészet, de már ekkor is az érctechnika, mint a legfejlettebb művesség. Az ércmunkáknál szívesen használták az érc természetének megfelelő hajlított, spirális, összebogozott vonalakat, majd a hajlós fonatokhoz illő párhuzamosan futó, laposan egymásra fekvő díszítő szalagokat (104. kép), sőt a rovátkás, pontozott díszítést is. A mint a műveltség haladásával a germánok szükségletei mind jobban megnövekedtek,

*) Nagy Károly állítólagos metzi lovasszobra (jelenleg Párizsban, a Musée Carnavaletben) nem a Karolingek korából való. Valószínűleg csak a XVI. század elejéről.

104. kép. Ezüst ruha-csat Heidingsfeldből.

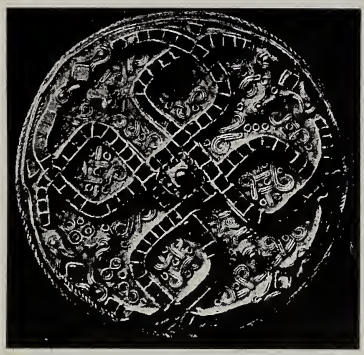
műérzékük fejlődött, az érctechnika is újabb meg újabb formákat sajátított el, gazdagabb, változatosabb lett, a nemes fémek mellé csatlakozik a drágakő, úgy hogy jól kifejlett, ügyes ötvösművességre következtethetünk abból a sok arany, ezüst munkából, ékszerből, (aranyba, ezüstbe foglalt drágakövek és olvasztott üvegek, az ú. n. verroterie cloisonné), mely mindenütt található, a merre germánok jártak.

Az alán és frank sírleletek közül érdekesebbek a Spanyolországban, Toledó mellett Fuente de Guerrazasban talált nyolc arany korona, közöttük az egyik, mint a rajta levő írás mutatja, Reccesvinthus nyugati gót királyé († 672.), jelenleg a párisi Musée Clunyben. Franciaországban Tournaiben és Gourdonban, Romániában Petreosában, nálunk Bakod pusztán és Nagyszentmiklóson találtak germán műipari tárgyakat. Nagyobbrészt gazdag aranyleletek, melyeknek diszítése sokszor azt is elárulja, hogy a germán földre került római műtárgyak nagy hatással voltak a germán ötvösökre, tanultak tőlük s összeegyeztették nemzeti művészetükkel. Ilyen bizonyíték különösen a nagyszentmiklósi „Attila kincsének" nevezett lelet egy-egy darabja, melyeket kecses formái, változatos diszítése emelnek ki (105. kép).

A tálakon, kancsókon, mindenféle edényeken kivül igen sok apróbb ötvösmunka maradt reánk, kapcsok, csattok, ruhatartó tűk, ruhát diszítő gombok és szíjakra vert ékességek, kövekkel vagy a nélkül. Bár a számuk igen nagy és a diszítő motivumuk kevés, mégis olyan ügyesen kapcsolják össze ezt a pár formát, annyi változatosságot tudnak bele hozni, hogy egyező munkákra nem akadunk. Érdekes ebből a szempontból a wittislingi lelet egyik ilyen díszes gombja (jelenleg a müncheni Nemzeti Múzeumban), mely csak három-négy vonal-diszt variál és mégsem egyhangú (106. kép).

105. kép Arany edény a nagyszentmiklósi leletből. Bécsi császári múzeum.

Az egyenes és hajlított vonalhoz csatlakozik diszítő elemül az állat-



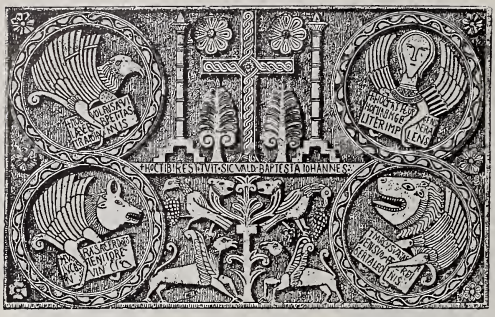
106. kép. Diszített gomb a wittislingi leletből. München.

világ is, még pedig valószinűleg már igen régi idő óta. Nem organikus ez a dísz, nem természet után rajzolt állatokat szerepeltet a germán művészet, hanem stilizáltakat; az állati testet egészen a díszítés céljaira használja, átalakítja, iparkodik az állati formákat beleilleszteni a vonaldíszbe, testüket megnyujtja, sokszor egészen beleszorítja az egyenes vonalakba, úgy hogy csak a kerek szemet és fejet, s az osztott lábat lehet fölismerni (104. kép). Madarak, kígyók, emlősök fölváltva szerepelnek, s az ötvös csapongó fantáziája ki-kiszakít egy-egy darabot testükből, csodálatos merészséggel egymásba fűzi, ölti, kapcsolja: ezen a fokon még nem élő szerves test, nem meghatározott fajú állat, hanem fantasztikus dísz az, amit magunk előtt látunk.

Az emberi testet, talán éppen ezért, csak nagy ritkán szerepeltetik, s ha mégis rászorulnak, vagy teljesen alaktalanul ábrázolják vagy ó-keresztény minta után indulnak. Ezért p. o. a híres, ezüst lemezzel borított rézkehely, melyet Tasziló bajor herceg a kremsmünsteri kolostornak ajándékozott, a Megváltó, az evangélisták és az öt szent alakját egészen a bizánci stílus követelményei szerint alakítja (még az áldó kézmozdulat is görög), de a diszítése teljesen germán, gazdag és élénk (107. kép).

Ez a gazdagság a főjellemvonása a germán díszítő művességnek. Nem ismernek mértéket, a geometriai és állati díszt — a növényit nem használják — túlságos gazdagon alkalmazzák, betöltik az egész fölületet, összezsufolják kis térre mindazt, amit gazdag képzeletük megalkot: ezért élénkek ugyan a germán műipar alkotásai, de nehézkesek és fárasztók is. Fővonásaiban megegyezik az egész nagy germán terület műipara, a szárazföldön lakó burgundok, frankok, alánok műiparától nem üt el a „zöldsziget" kelta írjeié, csak a longobárdok fejlesztettek némileg eltérő vonásokat, és amint az a cividalei

107. kép. A Tasziló-kehely Kremsmünster.



108. kép. Sigualdus balustrade-lapja, Cividale.

kő-relieflap bizonyítja, mely a Sigualdustól alapított keresztelőkút ciboriumát borítja (108. kép), a közvetetlen érintkezés az itáliai és bizánci hagyományokkal (első sorban talán a ravennaival) mintegy összeolvasztotta a bizánci művészet tárgyait (a négy evangélista szimboluma a médaillonokban, középütt a gyertyatartók, a kereszt, a pálmák) és a germán ornamentális fölfogást (stilizált állatok, díszítő szalagok). Az anyag, a kő, a délre vall, a durva kidolgozás, barbár formák az északra.

A képfaragó művészet nem is verhetett gyökeret, annyira nem volt még megérve reá a nép, csak az elefántcsont-faragás indult gyors fejlődésnek, egészen az ó-keresztény szellemben. Nem volt csoda: a kis elefántcsont-táblákat, melyek nem voltak helyhez kötve, könnyen elszállították északra, a műpártoló egyház és világi urak tetszésük szerint rendelhettek a művészet régi otthonából. Ezek azután elkerültek a templomokba, kolostorokba, s az ügyes kezű szerzetesek minden nehézség nélkül másolták a római vagy bizánci jelenetet. Ezért állanak a germán reliefek aránylag igen magas fokon. Folytatták közvetetlenül a régi hagyományt, tartalomban és formában, díszítésben és kidolgozásban egyaránt, sőt még az antik mithoszból átkerült megszemélyesítéseket (Sol, Luna, Oceanus, Tellus) is megtartották. Különösen a rajnamelléki kolostorban volt nagy művészi tevékenység, legtöbbnyire jegyzőkönyveket (diptychonokat) és könyvtáblákat vésték. A mintákhoz való ragaszkodás miatt azonban inkább csak művészi gyakorlatnak, mintsem művészi alkotásnak

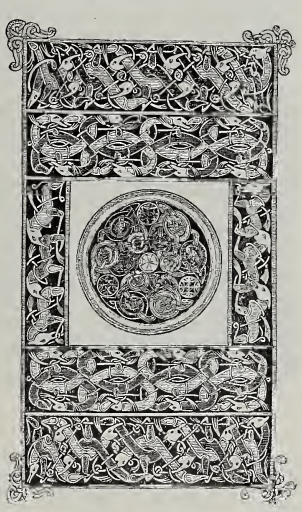
109. kép. A st-galleni Tutilo-relief egy részlete.

nevezhetjük a germán elefántcsont-faragást. — A leggazdagabb és legmerészebb kompozíciójú az a könyvtábla, mely Kopasz Károly bibliája számára készült (jelenleg Párizsban).

Szintén a hagyományos ó-keresztény motivumokból alakul a germán faragás legjellemzőbb emléke, a st.-galleni könyvtábla, melynek egyik lapját a művészetben jártas Tutilo szerzetes faragta (a másik lapját már kifaragva kapta a kolostor). Jellemző annyiban, hogy a két fölső szalag ékítményei, és jelenetei egészen a bizánci táblákra emlékeztetnek ugyan, de a legalsó, amint Szt.-Gallen kenyérrel kinálja a medvéket (109. kép) önálló fölfogást tanusít, s a mozdulatokban megcsillan, a plasztikus érzék hiánya ellenére is, a kezdetleges természethűség.

2. MINIATÜR.

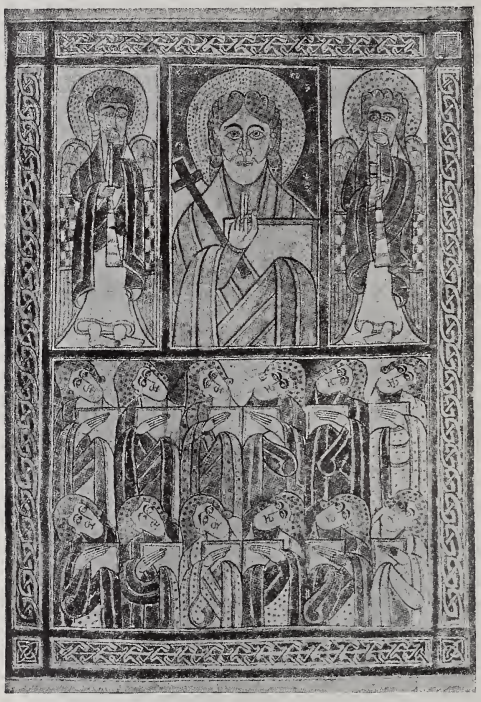
A kezdetleges műipari tevékenység hatása még inkább érezhető a germán miniatüröknél. A keresztény vallással nemcsak átkerült a képes kézirat divata az Apennineken, hanem a germán kolostorokban barátságosabb otthonra talált még, mint a hegyek mögött. Nemcsak az ájtatosság eszköze maradt, hanem tanultak is belőle, az szolgáltatta az új világnézletük alapját. Kétszeres buzgalommal ékesítették tehát, az illusztrációt pedig nem bízhatták ügyes, gyakorlott miniatorokra, hanem rendesen maguk a betűvető szerzetesek festették. Nem is elégedtek meg a szöveg mellé festett képekkel, hanem iparkodtak kapcsolatba hozni a kettőt, s a szöveg egyes részeit, a kezdő betűket, diszesen rajzolták, sőt magát a lapot is cifra határoló vonallal szegték be.



110. kép. Ir miniatür. Dublin, Trinity-College (Gospel of Durow kézirat, VII. század).

A miniatori művesség legelőször a kelta írek között terjedt el; elkerülték a népvándorlás viharait s lassanként a folytonos buzgólkodás következtében határozott, jellemző technikára tettek szert. E könyvfestő technika szülőanyja a diszítő kézművesség, különösen a szövő és fonó ipar, meg a hajlított huzalokkal dolgozó érctechnika, mely a kelta íreknél nagyjából ugyanazokat a formákat fejlesztette ki, mint a germánoknál. Sőt faragott kőtábláik is voltak, ebben is megelőzték a germánokat. Azt a készséget, amit a művesség terén hosszú századok alatt megszereztek, átvitték a képírásba, amilyen ügyesen fonták-fűzték egymásba a lapos szálakat, bogozták össze a hajlított huzalokat, olyan ügyesen festették most egymás mellé és egymásra a hosszú,

szines csikokat. Képirásuk kizárólagosan díszítő volt, első sorban gyönyörködtetni akart, az olvasásban fáradt szemet fölüdíteni a kacskaringós, cifra vonalakkal. Láttuk, hogy állatokat is szőttek, karcoltak az iparosok, még ugyan nem a természet útmutatása nyomán, hanem teljesen beleolvasztva a vonaldíszbe: itt is, a könyvillusztrációknál, díszítő elemmé sülyesztették az állati testet, vagy éppen szétszedték alkotó elemeire, egyes tagjaira, lábakra, fejekre, s ezeket, ha lehet, még következetesebben illesztették be a vonaldíszbe. (110. kép). A díszítő célnak ez a következetes szemmel tartása von mély árkot közéjük és a bizánci szellemű szerves díszítésű alkotások közé.



111. kép. Az utolsó itélet. Miniatür a st-galleni kolostor egyik ir evangeliumából.

A miniatürök között nagy számmal vannak az emberi alakot, sőt egész jeleneteket ábrázolók is, de még az emberi alakokat is belekényszeritik a diszités jármába. Mintául az itáliai képes kódexek ábrázolatai szolgáltak, de a miniator nem másolta, mint a Tasziló kehely vésője, hanem a testtel, illetőleg a ruhával, egészen a szalag- vagy agyag-diszítmény módjára bánt el, az arcot pedig egy-két tollvonással alakította. Nem emberek ezek, nem is bábok, hanem lapos, szines bőrből hasitott hosszú lemezek fonadékai, valóságos torzképek, melyeknek groteszk hatását még fokozza, hogy a szinezése is teljesen önkényes, kék vagy vörös az arcuk, sárga vagy zöld a hajuk, amint éppen a fantasztikus, féket nem ismerő képzeletvilágúk megteremtette. Egy nagyobb alak, kereszt a mellén, jobbja áldásra emelve, mellette két angyal, alattuk tizenkét

kómikus, fölfelé bandzsító alak: ki gondolná, hogy ez az Utolsó ítélet? (111. kép.)

Az ír térítők átkeltek a tengeren az angolszászok közé, majd a szárazföldre a nyugati gótokhoz és frankokhoz, úgy hogy igen sok ír eredetű kéziratképre akadni a szárazon is, különösen St. Gallenben. A germánok sokat tanultak tőlük, de minél messzebb laktak a szigettől, annál kevesebbet. Az angolszászok még egészen átvették művészetüknek díszítő elemeit, de már az emberi alakot a maguk tökéletlen, de nem torzító módjukon ábrázolták. A gótok és frankok már csak egyes motívumokat fűztek az ír díszítő elemből a maguk eredeti formáihoz, de még a díszítés terén sem jártak el olyan merő következetességgel. Tulajdonképpeni gót vagy frank miniatür képek ebben a korban igen ritkák, művészi tevékenységüket a kezdőbetűk díszes rajzára az ú. n. initialékre és egy-egy kéziratos lap széleinek ékesítésére fordították. Megjelennek rajtuk a geometriai formákon kívül a levéldísz, amit az írek nem ismertek, az állati alakok, különösen madarak és halak, melyek még mindig erősen stilizáltak, de már van állati formájuk és organikusan, nem ornamentalisan alakulnak betűkké (112. kép).

112. kép. Initialék a Gellone-i apátság sacramentariumából. Párizs.

113. kép. Initiale: IN (illo tem-pore). Godescalc evangeliariumából. Párizs.

A tulajdonképpeni germán miniatürfestés a Karolingek korában indul meg. Maga Nagy Károly rendkívül gyönyörködött a képes kéziratokban, utódai közül Jámbor Lajosnál és Kopasz Károlynál egészen a szenvedélyességig fokozódott ez a vonzodás, úgy hogy a germán földön szétszórt kolostorokban pezsgő művészi élet indult meg, a jámbor szerzetesek az írás mesterségén kívül megtanulták az illusztrálását is, és az isten tiszteletnél, magán ájtatosságnál használt egyházi könyveket pazar szines képekkel ékesítették. Valóságos iskolák keletkeztek. Majd minden kolostornak megvolt a maga sajátos eljárása, mondhatni egyénisége, amint a különböző hatásoknak jobban vagy kevésbbé engedett tért. Az ókeresztény miniatürök, az ír illusztrációk s az eredeti germán művészi elem különböző mértékű összekapcsolásából s összeolvasztásából helyi különösségek, jellemző vonások fejlődtek ki, melyeket azután újra kombinált a különböző mértékű fejlődés, a művészi fölfogás és ábrázolás változatossága. A legrégebbi az iskolák közül az aacheni udvari iskola (Palast-Schule), mely

114. kép. Kánon-tábla. Laoni könyvtár.

közvetetlenül Nagy Károly emlékéhez fűződik, majd a toursi, metzi, reimsi, st.denisi, corbiei és végül a st.-galleni iskolák járultak hozzá, számos festett kódexszel tanúsítván nemcsak szorgalmukat, hanem hivatottságukat is.

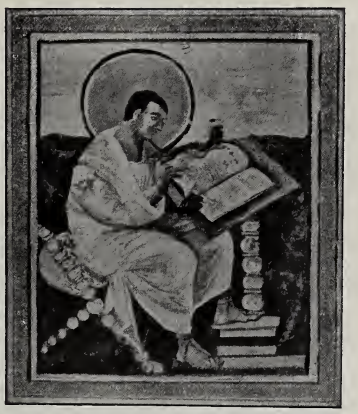
A fejlődés a régebbi frank kéziratoknak initialéihez kapcsolódik. Mind gazgabb és gazdagabb lesz a diszítés, a szinezett tollrajz helyét teljesen elfoglalja a tarka élénk szinű kép, jogába lép az íreknél nem ismert arany és ezüst, az ó-keresztény miniatürök hatásaként kiküszöbölődik a kacskaringós, cikornyás görbe vonal, az élettelen állatidomok, helyüket a változatos, formás levéldísz foglalja el, szerepet kap az ó-keresztény architektonikus diszítés, oszlopok, félkörívek, de e különböző elemek harmonikusan olvadnak össze, s a diszítés egész jelleme még mindig megmarad germán szelleműnek. A nagy számú initialén kívül (113. kép) érdekesek az ú. n. kánon-táblák, oszlopokkal hasábokra osztott lapok, melyeknek rovataiba az evangéliumok párhuzamos helyeit írták (114. kép). Két képünk mutatja mennyi csínnal használták föl a bizánci motivumokat, s milyen ízlésesen tudtak szöveget ékesítő képet alkotni a díszítő vonalakból.

Nagy Károly uralkodásának második felére esik a miniatür festés föllendülése. Most már fejlettebb érzékkel önálló organikus emberi ábrázolásokat iktatnak a szövegbe. Nagyon szűk körű még az ábrázolatok tárgya, a fiatal Krisztus és az evangelisták azok, akiknek képét a miniator fekete vagy barna vonalakkal meg meri rajzolni, s a felületeket élénk szinekkel kitölteni, ezen kívül az isteni bárány, az élet kútja, stb. kerülnek ki ecsetjük alól. Vezetőül az ó-keresztény miniatüröket fogadták el, ugyanazok a tipusok, tógaszerű ruhában, az ismeretes mozdulatokkal: föntebb rámutattunk e jelenség okára. Kezdetben még nagyon merészen bánnak a szinekkel, keresik a tarkát (pl. zöld tunica fölött violaszinű köpeny) s a természet bizonyságával nem törödnek, de már

115. kép. Krisztus. Miniatür Nagy Károly evangeliariumából. Párizs.

egyes mozzanatokban (kerek arc, hosszú, szőke haj) fölösmerszik a germán szellem átalakító hatása. Ebből a korból való Godescalc evangeliariuma Nagy Károly számára (115. kép). Mint a legkorábbiaknak egyikében (781—783) még erősen uralkodik benne a diszítő elem, az alakok élettelenek, merevek.

Már magasabb fokán állanak a művészetnek a bécsi, brüsszeli és aacheni evangeliáriumok, melyek az aacheni iskolák szerzeteseit dicsérik. A diszítő elemet külön választják a képtől, s az utóbbiakban több az élet, a jellemző vonás, a szabadság. Igen szép és méltóságos p. o. a bécsi kézirat szt. Lukácsa, aki hatalmas fehér tógájában a legjobb római ábrázolatoknak méltó utódja. Kétségtelenül tőlük is származott ügyes miniator közvetítése révén. (116. kép). Ugyanezeket a tárgyakat dolgozzák föl, s ugyanilyen színvonalon állanak a trieri Codex aureus vagy másképpen Ada evangeliárium, az abbevillei, és soissonsi evangeliáriumok, melyek a Godescalc-éval együtt a metzi iskolában készültek.



116. kép. Máté evangelista Nagy Károly evangeliáriumából. Bécs, császári kincstár.

Nagy Károly uralkodásának végéről és utódai idejéből valók a reimsi iskola evangeliáriumai Epernayben, a metzi sacramentarium, melyet a püspökéről, Drogóról, neveztek el, a toursi iskola nagyszámú bibliái Zürichben, Bambergben, Londonban, melyeket Alcuinnak, a tudós angolszász bencésnek, nevével szoktak együtt emlegetni, és az ú. n. Lotár evangeliárium. A fejlődés ismét haladt egy lépéssel, a bambergi bibliában — először a Karolingek alatt — több alakot látunk, melyek egymással kapcsolatba lépve az első emberi család történetére vonatkozó jelenetekké egyesülnek. A Drogo sacramentariumban meg az initialék mennek át érdekes változáson: gazdag növényi dísz fonja át a betűk vonalait, s a vonalak közé szintén dús levéldísz között apró jeleneteket rajzol a festő (117. kép). Ezen kedves, szellemes alkotások frissek, gyön-

117. kép. Initiale a Drogo-sacramentariumból.

gédek, ellenlábasai a merev bizánci miniatüröknek, mintha csak a katakombák korába vezetnének vissza.

Ezekből a bátortalan csoportosításokból Kopasz Károly korában hatalmas, nagy arányú jelenetek válnak ki. A St.-Denisben, Corbieben virágzó iskola alkotásai tartoznak ide, a st.-emmerami arany könyv, Vastag Károly bibliája és, mint egjellemzőbbek, a könyvkedvelő Kopasz Károlynak készült fényes kódexek. A külömböző irányok közül ebben az időben a toursi iskola emelkedik ki, magához ragadja a vezető szerepet. Ennek az iskolának dicsősége, egyszersmind a germán miniatürök között a legpazarabb, a Kopasz Károly számára festett és Vivianus gróftól, a szt. Mártonról nevezett kolostor világi fejétől, a császárnak átnyujtott biblia, melynek ajánló levele éppen ezt a jelenetet örökíti meg (118. kép). A legnagyobb változatossággal kötik össze a germán diszitő művészet formáit azokkal, amelyeket Rómától eltanultak, leveles ágak és fonadékok, kacskaringós és egyenes vonalak, sajátos tarka, de nem sértő egységbe olvadnak össze. A nagyszámú történeti jelenetek szintén ezt a két elemet egyesitik, architektura és kompozició egészen antik, de az alakok minden perspektivikus rövidülés nélkül vannak elhelyezve, nem a térbe, hanem a levegőbe. A test esetlen, az arc kifejezéstelen és szögletes, de már egy pár alak ruhájában uralomra jut a germán szokás (a trón mellett álló két alak!) és a mozdulatok, a tekintet mutatja, hogy a művészekben fölébredt a nemzetüknek sajátos északi érzelemvilága, mely lerázza a tipikus ábrázolás formát.

118. kép. Kopasz Károly bibliájának ajánló lapja. Párizs.

A X. század miniatürjei az előbbi nyomán járnak, de ez már a hanyatlás kora, az ízlés megromlik, a formaérzék a diszitésekben gyöngül, s a nemzeti elem az angolszász uralkodók korában lassanként megszűnik. Kivételt alkotnak azonban a psalteriumok, a zsoltáros könyvek, amelyek magán használatra készül-

vén szabadabban, bátrabban festenek, nem alkalmazkodnak a hivatalos használatra szánt evangeliáriumok ünnepélyességéhez, hanem élénk jeleneteket hoznak színre, mint p. o. Kopasz Káoly zsoltáros könyvében a táncoló Dávid zenész társai között.

119. kép. Várostrom. Miniatür a st-galleni kolostor Psalterium aureumából.

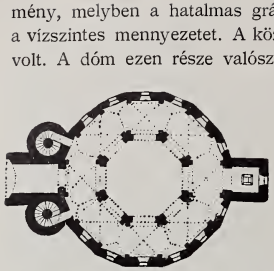
Még jobban kitűnnek ebből a szempontból, már a IX. század közepétől kezdve, egy német kolostor miniatürjei, melyek a maguk különös technikájával csakhamar uralkodó szerepre jutnak; ez a kolostor a st.-galleni. Nem födő festékeket használ, hanem folytatva a régi frank hagyományokat, ezt csak az intialekra tartja fönn, s a történeti jeleneteket tollal rajzolja, gyönge lazúr (áttetsző) festékkel enyhén szinezve. Ez a jelentéktelennek látszó mozzanat, a megváltozott technika, kapcsolatban az új, mozgalmas tárgyakkal, jelentős változás magvát rejtette magában: a miniatürökkel szemben e tollrajzok egyszerű szövegmagyarázatként kivánnak föltűnni, tehát sokkal közvetetlenebbek. A rajzoló nem másol, nem köti magát a régebbi, talán bizánci mintához, hanem a maga naiv, kedves fantáziájából merít, úgy akar elbeszélni, amint maga gondolja el a jelenetet, amint maga emlékszik vissza az élet egy-egy eseményére. Így különösen a Folchard zsoltáros könyv és az ú. n. arany psalterium, a Dávid király életéből vett jelenetekkel (119. kép), mindkettő a IX. század végéről. A st.-galleni kódexeket követi több hasonló szellemű alkotás (az utrechti és a british-museumi ú. n. Harley psalterium), biztató jel a jövő művészetére.

3. ÉPÍTÉSZET.

A bazilikális és a központos építés az ó-keresztény korban nemcsak délen vert gyökeret, hanem északon is és később alapjául szolgált a román bazilika és központos építésnek. Részleteiben eltér a déli építési formáktól, amennyiben itt is, mint Bizancban, nem lévén kéznél mintául a római emlékek, önállóbb úton halad. Igaz, hogy itt is emelkedtek római építmények — bár korántsem oly számban, mint délen — de ezeket a népvándorlás elsöpörte. Más oldalról az is befolyásolta az építmények jellegét, hogy az újabb népek, mikor fölvették a kereszténységet régi, barbár motivumaikat belevitték az építészetbe is.

A Karolingek korát megelőző időből alig maradt fenn valami. Az egyedüli nevezetesebb emlék a trieri dóm egy része. Háromhajós, négyzetidomú épít-

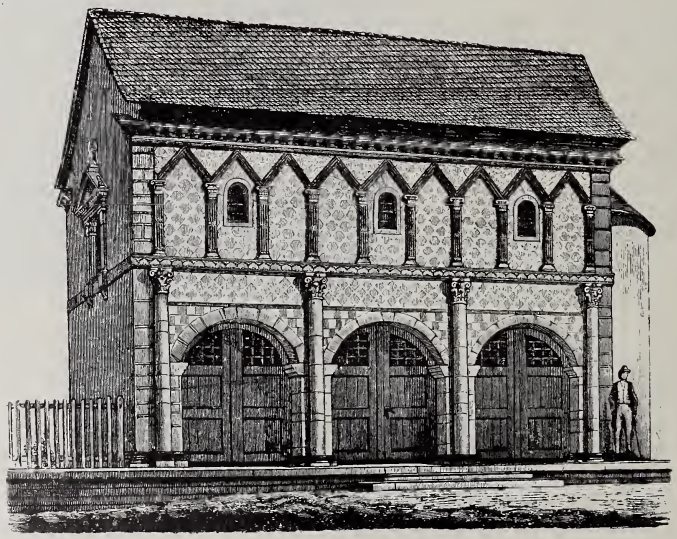
mény, melyben a hatalmas gránitoszlopokat övek kapcsolják. Ezen övek hordták a vízszintes mennyezetet. A középső négyzet padozata néhány lépcsővel magasabb volt. A dóm ezen része valószínüleg a IV. század második felében keletkezett.



120. kép. Az aacheni palotakápolna alaprajza.

Nagy Károly uralkodása alatt a művészet — és így az építészet is — virágzásnak indult. Legjelentékenyebb emléke e kornak Nagy Károly palotakápolnája Aachenben (120. kép). E kápolna 796—804. épült, jelenleg a münster középrészét alkotja. Régibb ó-keresztény épületek példájára itt római emlékek részleteit is felhasználták. Alapalakjában némi rokonságban áll a ravennai San Vitale templommal. Középső magja 8-szögű (15 m. átm.), a sarkokon álló pillérek hordják a középtért borító kolostorboltozatot (32 m. magas), e középtért karzatos 16-szögű körüljáró övezi. A karzat tetőzete fölött a középrészt ablakok világítják. A keleten emelkedő apszis helyébe a gót korszakban hatalmas szentélyt építettek.

Az aacheni palotakápolna több építménynek szolgált mintául. Ezek közt legkiválóbb az esseni münster nyugati kara.



121. kép. A lorschi kolostor nyugati csarnoka.

E kor emléke az esseni bazilika is. Az oldalhajók határfalába fülkék vannak mélyítve, ezeket vakívek keretelik. Az apszisok előtt tágaskereszthajó terül el.

A fennmaradt emlékek közül még a fuldai kolostortemplom, ugyanitt Szt-Mihály temploma, a sternbachi Einhard bazilika és a lorschi kolostor nyugati csarnoka méltó említésre. Ez utóbbinak (121. kép) arányai, valamint pilléreinek és oszlopainak formái antik minták tanulmányozását bizonyítják. Homlokzatát színes négyszögkövek díszítik. 822-ben St-Gallenben egy nagy kolostort építettek. E kolostorból napjainkig misem maradt fenn, de egykorú, pergamenre rajzolt alaprajzát ma is őrzik. E rajz azért érdekes, mert hűen feltűnteti az ezen korbeli kolostorok beosztását, helyiségeinek rendeltetését.

Mindezen építményeken már felismerhetjük a román stílus csiráját. Már ezen épületek is, a fentebb jelzett okokból, sokban eltérnek a római ó-keresztény építményektől, később ez eltérések alapján a nemzeti jelleg alakult ki a különböző országokban.

4. MONUMENTÁLIS FESTÉS.

A képírás ebben a korban a művészet minden eszközét megragadja, hogy elérje az itáliai műemlékek impozáns hatását. Az aacheni szentegyházat, az ú. n. palota kápolnát (Palast-Kapelle), csillogó mozaik képekkel borítják, mozaik lepi el a királyi palotákat is, falfestmények a nagy hatalomra és virágzásra jutott kolostorok templomait. Bár a paloták falain világi tárgyú képek ékeskedtek, sőt a régi ó-kori uralkodók sorát Nagy Károly képe egészítette ki vitéz harcaival, mégis nagyon valószínű, hogy ez az egész művészet a germán szellemtől idegen volt, vagy magukat a mozaikokat hozták az olasz félszigetről vagy a festők jöttek onnan. Ebben a korban még az északi művészet nem volt elég erős, hogy a monumentális képírással megpróbálkozzék. Határozott ítéletet nem mondhatunk, mert a fal díszítésének minden emléke elpusztult.

Az építészeti részt írta: CSÁNYI KÁROLY.

A szobrászati és festészeti részt: DR. CSÁSZÁR ELEMÉR.

MÁSODIK RÉSZ.

AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE.

I. MŰVELŐDÉS-TÖRTÉNETI VÁZLAT A MOHAMMED ELŐTTI ÉS A KORABELI ARABOKRÓL.

A VII. század második tizedében hirdeti prófétai ihlettséggel Mohammed az ő törzsrokonainak az iszlámot. A történelem a keletkező vallásért vívott elkeseredett harcokról beszél, mivel az új vetőmag iránt fogékony arabok mellett voltak oly törzsek is — és állítólag ezek az arabság valódi képviselői, — melyeknek erkölcsei sok tekintetben Mohammed vallásának intézményeibe ütköztek.

Mindazáltal a sors az előbbieknek kedvezett; az első ellenségeskedések után — a prófétának Medinából való menekülésétől (Hedzsra), 622 július 16-ikától, kezdik a mohammedánok az ő időszámításukat — szinte diadalmenetben terjed az iszlám. Bár nehéz körülmények közt keletkezett, mégis már a Hedzsra 20-ik évében Szíria, Mezopotámia és Egyiptom hódol neki, s az I. évszáz végén Szamarkandig az egész Kelet, Észak-Afrika és Spanyolország lakosai is hívei között vannak.

Ha már a gyorsaság, amelylyel az iszlám terjed, meglep bennünket, akkor valósággal csodálat fog el a nyomában termett műveltség gyors felvirágzásának láttára. Ebben kétségkívül mindenekfölött azok működhettek közre, akik Mohammedet az ő missziójában támogatták t. i. a körüle lakó törzsrokonok, de kívülök a más kulturális népekből való számos prozeliták, akik az új vallás karjaiba vetették magukat. Ez utóbbiak hozzájárulását az iszlám míveltségéhez éppen nem lehet kicsinyelnünk; hisz dr. Goldziher nézete szerint az iszlámnak még a dogmatikus fejlődése is inkább a nem-arab hatások műve, mint az araboké.[1] Csakis így magyarázható meg a sajátságos műveltség gyors kisarjadása és felvirágzása, amely az iszlám nyomában kél.

A sors részéről kultúra tekintetében oly kiváló szerepre rendelt arabok iszlám-előtti történetéről keveset tudunk. Hogy több a bibliában említett törzs, amelyekkel

[1] Goldziher Ignác: „Az Iszlám". Budapest, 1881.

a honalapító izraelitáknak harcolniok kellett, e néphez tartozott, majdnem bizonyos. Hazájok, amelyben termékeny területek sivatagokkal váltakoznak, már a Kr. e. IV. évszázban is ismerős volt a görögök előtt és mi természetesebb, mint hogy a világhódító Sándor ennek elfoglalását is tervébe vette. Mindazonáltal csak a római császároknak, nevezetesen Tiberiusnak (Kr. u. 14—37.) sikerült ezt a célt megközelíteni azzal, hogy Arábia jelentéktelen részét meghódolta. Ezzel a Szinai-félszigeten rövid időre a római kultúra vetette meg a lábát és ennek nyomait máig is megcsodálhatni Petra régi arab városban.

Az arabok lakta terület határai messzire elhúzódtak; végig nyúlt ez az egész arab félszigeten fel egészen Mezopotámia ősrégi folyampartjaiig, ahol időszámításunk II. évszázában Jemenből bevándorolt törzsek Híra világhírű városát alapítják, amelynek uralkodói fényűzés dolgában Konstantinápoly és Iszpahán udvaraival vetekednek. Magában Jemenben nagyszerű kultúra virágzott. Nem kevésbbé ismeretesek Haurán fontos építkezései, amelyek a dél-arábiai dzsefnidák és ghasszanidák alatt keletkeznek.

Az 525. évben az abesziniaiak törnek be az országba és több arab törzset a keresztény vallásra térítenek át. Azonban hetven év mulva a perzsák váltják fel őket, kik Jemen, Hadramaut és Omán tartományokat alkirályokkal kormányoztatják. 605-ben Híra is perzsa tartománynyá lesz, de csak rövid időre, mert mihamar eljövendő lesz Mohammed, aki 570-ben születvén, a sorstól rendkívüli küldetéssel felruházva, szétforgácsolt népét egy szellemben és egy államban egyesítendi. Pár évvel ez események után a perzsák fönnhatósága véget ér, sőt nemsokára országuk az újonnan alakult mohammedán birodalomba olvad.

*

E vázlatos ismertetésből következik, hogy az arabok, amint Mohammed előtt és az ő korában élnek, éppen nem tekinthetők valami primitiv nomád népnek: szabadságszerető vándor testvéreik szomszédságában, akik egynémely barbár szokásaik mellett sok kiválóságban jeleskednek, az állandó lakóhelyhez kötött araboknál oly kultúrát találni, amely az őket meghaladó görög, római és perzsa szomszédoktól nem maradhatott érintetlenül. A klasszikus ó kor írói csodálattal emlegetik a boldog-arábiai Máreb város gazdag palotáit és műkincseit. Az araboknak és rómaiaknak — egyébként nem mindig békés — közeli érintkezéséről tanuskodik az a körülmény is, hogy 244-ben az arábiai származású Philippus lép a római császári trónra. A rákövetkező századokban szétforgácsolódva és vallási viszályokban találjuk az arabokat, ami különben az idők jele volt. Részben a zsidóság, részben a kereszténység hívei, sokan közülök politheisták; mindazonáltal valamennyinél az Ábrahámtól örökölt szent Kaábá közös tisztelet tárgya. Nemzeti szentélynek tekintették, amelynek védelme a koreisiták törzsére volt bízva.

Ilyen állapotok uralkodtak, amikor Mohammed az ő isteni küldetéséről prédikálni kezdett. De nem mindjárt talált hitelre; és kivált a koreisiták léptek fel ellene, akiknek törzséhez különben maga is tartozott. Mihamar két ellenséges tábor áll szemben egymással. A harcok Mohammed győzedelmével végződtek.

De hadi szerencséjénél jóval többet tettek a próféta ihletett prédikálásai, amelyeket a hitelvek alkalmazkodó képessége nagyban támogatott. Erről Goldziher idézett művében ezt mondja: „az iszlám többet hódított alkalmazkodása által, melyet rendesen félreismertek, mint azon ridegség által, melyet föllépésének tulajdonítani szoktak". Mikor Mohammed a Hedzsra 11-ik évében meghalt, Arábiának jóformán minden népe az iszlámot vallja; arabok, zsidók és keresztények egyaránt lelkesedve veszik fel az új vallást. A próféta legközelebbi utódai alatt vívott hadjáratokban sem mindig a kard öregbítette a hivők számát; a Kelet társadalmi és politikai állapotai, a heves vallási viszálykodások Egyiptomban és Spanyolországban, az afrikai tarthatatlan állapotok, amelyeken az arabok okos politikával igyekeznek segíteni, mind hozzájárult az új eszme győzedelméhez.

S az új vallásnak éppen eme követői, akik a legkülönbözőbb népekből és társadalmi környezetből özönlöttek az iszlámba, tekintendők azon elemeknek, amelyek irányadók voltak a harci sikereknél, azonban a következő békés időben a kulturális fejlődés oly magas fokára segítették az iszlámot.

II. A MŰVÉSZET EREDETE ÉS SZÉTÁGAZÁSA.

Valamint az iszlám lényege, úgy művészete is főképp azon népek kultúrájában gyökerezik, amelyek az újonnan keletkezett vallásnak kortársai voltak. De miként az új vallás dogmái az anyavallástól határozottan leváltak, ugyanígy sajátos bélyeget kellett kapnia a műformának is, amelyben a keletkező nemzet teremteni akart. Ez a törekvés annyira megingathatatlanul lépett előtérbe, hogy a történetírók tanúsága szerint az első templom nem valami átvett, álkölcsönzött épület volt, hanem külön a szükség számára keletkezett: t. i. egy fedett folyosó, mely négyszögletű nyílt udvart övez körül, belül egyszerű fatámasztékokkal, kívül pedig dísznélküli falakkal.

A legfontosabb épületnek, a g á m á-nak[1] szerkezete, alapformája, amelyben a hitbuzgó prozeliták művészi teremtő-képességének egész tudása összpontosult, meg volt találva, most tehát arról volt szó, hogy tetszetős alakot kapjon. Ehhez a legelső elemek nyilván abból az építészetből vétettek, amelyet mint az iszlám sajátját már jeleztünk. A Haurán-beli építményekre gondolunk, amelyek az iszlámot megelőző századokból maradtak ránk, és százados elfeledés után ismét az archaeologia elé vannak tárva. Ez az építészet lényegében észszerű kő-tektonikát mutat tiszta, habár egyszerű formai nyelvében. Ezek oly körülmények, amelyek csak annál jobban ajánlották ezt a mohammedánok keletkező építészete számára. És a későbbi századok kifejlett művészetében valóban ráakadni bizonyos tipikus formákra, amelyekben éppen nem nehéz felismerni a Haurán-építkezés néhány elemeit.

[1] G á m á az arab „összegyűjteni, összegyűlni" jelentésű igétől a közös összejövetel helyét jelenti, Így eredetileg csak a nagy mecseteket nevezték, amelyekben nem hiányozhatott a szószék, (minbár). ahonnan a c h u t b é-t, a pénteki prédikációt, mondták. A kisebb mecsetek neve, amelyekben a chutbé-t nem tartják, m á s z g i d, később azonban az első nevet alkalmazták valamennyi mecsetnél.

Ebben a körülményben található a szerkesztésben nemsokára nyilvánuló rendszer, amelyet a formák egész gazdagságával már legrégibb műveiknél is föllelünk. Ami aztán magát a formai nyelvet illeti, ennek kiképzését azon más népek művészetével való ismeretség segítette elő, amelyeknek kézmívesei mint immár új moszlimek legjobb tudásukat hozták az új egyházközségbe, természetesen az új dogma követelményeihez alkalmazva azt.

Hasonlóan alakult egyébként az ő szellemi életük is. Az e téren való csodálatraméltó fejlődés szintén a mindenfelől odaözönlő kulturális értékű prozeliták közreműködésével magyarázható meg; ezek t. i. egész tudásukat áthozták az új háztartásba. Így aztán Bizánc és Perzsia (a Szaszanidák) magas kultúrája, amely két birodalom az arabokkal már hatalmi állásuk előtt is történelmileg igazolt közeli érintkezésben volt egymással, nem maradhatott befolyás nélkül. De hogy az arabok messze terjedő birodalmában az egyes vidékeken uralkodó művészetnek nyilván benyomásokat kellett hátrahagynia, magától érthető. S ezek még azután is nyilvánulnak, mikor az iszlám művészet első virágzása után oly talajba kerül, melyet eleddig nem érintett; így a szeldzsukoknál Kis-Ázsiában, akiknek építészetében klasszikus elemek találhatók fel. Mindazonáltal az iszlám művészete, a felsorolt körülmények mellett is, és noha középpontjai távol voltak is egymástól, ahol csak megvetette lábát, mindenütt ugyanazon alapvonásokat mutatja és ugyanazon elveknek hódol. Ez legkivált azon élénk közlekedésnek tulajdonítható, melyet a moszlimek, mint egyetlen nagy család tagjai kezdettől fogva egymás közt fenntartottak. Ebből az érintkezésből ered aztán a helyi stílusokra vonatkozó bizonyos kölcsönhatás, amely pl. Egyiptomban még a XIV. században, tehát az arab művészetnek jóformán hétszázéves fennállása után is kimutatható.

Mindazonáltal az egész közös stílus könnyen három csoportba osztható fel, melyeknél a különbségbeli jellemvonások a leginkább fölhasznált anyag szerint lépnek előtérbe, amely valamint az építkezésre, úgy a díszítés módjára is rányomta bélyegét. Minden egyes csoportnak alosztályai vannak, de ez utóbbiak inkább politikai, mint eszthétikai szempontból fontosak.

E csoportok:

A) Az egyiptomi arab stílus, amely Szíriában is kifejlődött.

Ennél építészeti anyagul a kő és a márvány szerepel, a diszítmények is e kemény anyagba vannak metszve vagy mozaikká munkálva jelennek meg.

B) A perzsa-arab stílus, melyhez a középázsiai mongol, a kisázsiai szeldzsuki, az indo-arab és a török mellékstílus tartozott.

Ennek építményei téglából valók (Kis-Ázsiában és Indiában a kő is szerepel), ékítményei a terrakotta-technika legkülönbözőbb fajtáit mutatják.[1]

C) Végül a északafrikai és spanyolországi stílus, amely az utóbbi vidéken fejtette ki legszebb virágjait.[2]

[1] Művészkedés dolgában ezen országokat határozottan megelőzte a műérzékkel bíró Perzsia, jólleket ennek behatását az indiai talajon — mint később látni fogjuk — a hagyomány dúsgazdag formái árasztották el. Törökország másodkézből, Perzsiából, a szeldzsukoktól veszi művészetét.

[2] Tunisz művészete, legalább az első században, észrevehetőleg Egyiptoméra támaszkodik.

Ismertető jele a tarka gipsz-stuccóban pompázó gazdag ornamentika.

Az iszlámnak mozgalmas politikai története miatt, amelyben főszerepe jut a gyakori, lényeges határváltozásoknak, nem mindig vihető keresztül a felsorolt stílus-ágaknak határozott elkülönítése. Különösen áll ez az ázsiai talajon keletkezett művészetről, amely vidék nagy politikai rázkódtatások színtere volt.

Messzire meghaladná célunkat, ha minden egyes felsorolt stílus-ágat a neki megfelelő méltatásban akarnánk részesíteni. Azért be kell érnünk azzal, hogy a közös stílust az Egyiptomban kifejlődött művészeten tanuljuk megismerni és végezetül az iszlám többi népeinek művészetét ezek egynémely jellemző művén ismertessük. Az egyiptomi arab művészet kiváltképpen azért alkalmas erre, mert először ennek építészete az alkalmazott építészeti anyag miatt a legtermészetesebben fejlődhetett, jóformán legmonumentálisabb képviselője lett az összes stílus-ágaknak, azután mivel majdnem keletkezése óta szakadatlan láncolatát őrizte meg számunkra az emlékeknek, s ez alapon nyomon követhetni fokozatos fejlődését.

III. AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE EGYIPTOMBAN.

Egyiptomot már a Hedzsra 20-ik évében (640. Kr. u.) meghódították a mohammedánok. A tőlük ott talált művészet a késői antik és a hazai kopt-művészet volt; ez utóbbi természetszerűleg nem lehetett egyéb, mint egy fajtája a bizánci művészetnek, mivelhogy ez utóbbiakkal nemcsak politikailag függő viszonyban, hanem szoros vallási kapcsolatban is állottak. Az arab hódítás alkalmával kétségkívül találtak oly épületeket, amelyekhez hasonlókról úgy emlékeztünk meg, hogy Szíriában is előfordulnak. Ezek nyilván akárhány tektonikai megoldást és formát szolgáltattak az araboknak; de a fáraók óriási alkotásai mellett érintetlenül haladtak el, nyilván úgy találhatták, hogy az ő céljaiknak túlságosan nagyméretűek; aztán meg az új, lüktető élet olyan kifejezési formákra törekedett, amelyeknek elemeit ez előbb nevezett művészetekben inkább ki tudták fejezni.

De a keletkezés és virágzás ideje közt ott van a fejlődés kora, amelylyel — amennyiben célunk éppen a művészet története — ha futólagosan is, mégis meg kell ismerkednünk. Mert habár az iszlám lényege, szinte azt mondhatnók: dogmája, oly gyorsan kialakult, mint maga a vallás, azért mégsem szabad hinnünk, hogy a formák mindenkor ugyanazok maradtak. Ezek bizony tovább is képződtek, mindinkább kifejlődtek és kifinomultak, úgy hogy ugyancsak figyelmes szemre van szükségünk, hogy a XIII. század ornamentikájában olyan formákra ismerjünk, amelyeket már három századdal előbb alkalmaztak. De mi sem világosíthat fel jobban a formák eme különböző változásairól, mint a kulturális működés azon megnyilatkozása, mely a többit mind megelőzi, t. i. az építészet.

A) *Az építészet.*

Ha az építészet mindenütt leghívebb kifejezője a művészeti alkotásban nyilvánuló tudásnak, akkor ez annál inkább áll az iszlám építészetére, mivelhogy e téren

ez az egyetlen hatalmas megnyilatkozása. A mohammedánoknál az építészet marad mindvégig az uralkodó művészet; a festészet és szobrászat nem válik le róla úgy, mint a Nyugaton, hogy aztán szinte egyértékűvé fejlődjék ki. Az építészet mindenkorra azon kimagasló alkotása marad az iszlámnak, amelyben a mohammedán népek művészeti irányzatai kifejezésre jutnak és amelynek szolgálatában a kisművészetek felvirágzanak és vele együtt el is enyésznek. Ami ügyesség csak bennök van, az mind oda irányul, abban pontosodik össze, hogy a külső architekturának művészi becset adjon és az épület belsejét díszítse.

B) *Az építészeti stílus ismertető jelei.*

Az iszlám stílus fő ismertető jelei a következők: a felület szigorú érvényrejuttatása; a vízszintes tagozásnál a felső emeletnek az alsón való uralma, továbbá, hogy a párkányzat, jelentőségére való tekintet nélkül, a vízszintesből a függőleges irányba megy át.[1] Maguknak a stalaktitoknak, a mohammedán építészet eme sajátságos elemének, is fő rendeltetése az említett jellemző vonás elérésében van; de ezekről később. Ha egy mecset vagy ház homlokzatát nézzük, azonnal fel fog tűnni a felület fővonalából való kiszökellés teljes hiánya. A mecseteknél a kapuzat csak nagy ritkán ugrik előre, de ekkor is csak azért, hogy egész hatalmas magasságával önállóságát hangsúlyozza. (L. a Bárkúk-mecsetet. 176. kép.) Semmi nyoma a tagozásnak, amely a fővonal elé ugranék, a nyílásoknak semmi plasztikai koronázása. A homlokzatok élénkítése magas, kevésbbé mély fülkékkel történik, amelyek a falba ékelődnek és két, gyakran több sorban ablakokat tartalmaznak. Ha az utóbbiakat oszlopocskák kisérik, akkor a falakban vágnak számukra helyet; az oszlopfejek és oszloplábak a maguk részéről ismét belekapcsolódnak a falak széleibe, amelyekbe bele vannak ékelve. S mivel a kiugró faltövek teljesen hiányoznak, hát azt lehet mondani, hogy az egyetlen építészeti kiugró rész a rendesen szerény párkány, amely az épületet koszorúzza.[2] Egyébként eszthétikailag teljesen igazolt, hogy a mecset homlokzata, amennyiben belül az egész magasság egyetlen térbe van belefoglalva, vízszintes tagozódást nem tüntet fel. Másként áll a dolog az emeletekre oszló építményeknél, amelyeknél a homlokzat vízszintes tagozódása valósággal eszthétikai követelmény. Itt nyilatkozik meg aztán az a stílusbeli sajátosság, hogy a felső emelet a párkány egész szélességének megfelelően az alsóbb fölébe kiugrik (l. a rosettei házakat. 230. kép). E stílusbeli sajátsággal szemben a leg-

[1] Jellemző példa erre a Szálih Nidzsm ed-Dín Ajjúb szultán sírján (1250) levő párkány, melynek feltörekvő levéldísze van, és amely a párkány felemelkedésével vízszintes helyzetbe jut. (L. a 154. képet.)

[2] A fal közvetetlenül emelkedik ki a talajból. Az épület belső falainak márványborítású kiugrása nem eszthétikai momentum, hanem inkább szerkezeti szabály.

Házán szultán (1362) és a Máliká Szafiá (1610) mecsetei kivételek. Az elsőnek főpárkánya is van akkora kiugrással, hogy szinte egymagában áll. Ennek a mecsetnek a vallásos célra szolgáló építmények hosszú sorában, valóságos kivételes helyzete van, és számos sajátosságaival idegen építőművészre utal. (L. a szerző monographiáját: La mosquée du sultan Hassan au Caire Le Caire MDCCCXCIX.)

józanabb szerkezeti követelménynek is meg kell hátrálnia, mint pl. a párkányzatok pártázatánál, amelyek még a Hászán-féle mecset 1·30 méternyire kiugró stalaktitpárkányainál sem lépnek vissza, hanem a fedőlappal ugyanegy síkban feküsznek.

Az előzőkből könnyen következtethetünk azon eszközök mivoltára, amelyek az iszlám építészetet az ő művészi kialakulására segítették. Ezen eszközök csakis oly természetűek lehettek, amelyek a felület nagy elvének keresztülvitelét semmiképp sem akadályozták. Ha most már a legrégibb építészeti emlékeken is megtalálni az említett sajátságokat feltüntető elemeket, akkor ezek természetszerűleg csak abban a korban tekinthetők általánosaknak, amelyben a stílus teljes kiképzését elérte. Ezeket a stílus dekorativ részével együttesen igyekszünk majd megismerni, amint t. i. ezen és ezzel kapcsolatosan kiképződnek.

Szerkezeti tekintetben az iszlám építészet fontos problémákat nem oldott meg.

C) *A mecset.*

Mivel a legrégibb építészeti emlékek éppen a mecsetekben maradtak fenn, azért igen természetes, hogy a stílus tanulmányozásánál első sorban jönnek tekintetbe. Vizsgáljuk mivoltukat közelebbről.

A mecset, úgy amint legősibb alakjában mutatkozik, nagy, nyitott, négyszögű udvarból — a szähn-ból — áll, amelyet oszlopokon vagy pilléreken nyugvó boltozatos csarnokok — a liuán — vesznek körül. Az alapterv főtengelye pontosan a mekkai szentély felé néz; ez tehát a kairói mecsetekre nézve körülbelül délkelet. Ezt a „keletelést" (kibla) ezenkívül az ima-fülke, a mihráb, is jelzi, amely a délkeleti falba mélyed, ahová az imádkozók fordulnak. Ezáltal valamennyi rész közt ez a liuán jut a legfontosabb szerephez és hogy ez még jobban érvényesüljön, íveinek számát szaporítják, vagy gazdagabb díszítéssel emelik ki.

A liuán-ok az imádságnak voltaképpeni helyei, kivétel nélkül egy lépcsőfokkal kiemelkednek a száhn padlatából, mindazonáltal az utóbbi is táhir, azaz tiszta, és azért rendelkezésére áll az imádkozóknak. A torony — menará — amelynek erkélyéről a muezzin imára hívó szava hangzik, természetszerűleg az épületnek valamely kiálló helyén, tehát rendesen valamelyik szögletén emelkedik égnek. A mecsethez a rituális mosakodások számára mindig udvar csatlakozik.

Ha az arab művészetnek Egyiptomban való fejlődését áttekintjük, igen alkalmasint esik öt fejlődési kort különböztetni meg, amelyek szorosan összefüggnek azon történelmi fejleményekkel, melyeknek színtere volt az ország. Ezek: a primitiv kor, a Fátimidák, az Ájjubidák, a Mamlúk-szultánok kora és végezetül a török hódoltság ideje.

D) *A primitiv kor.*

(622—969.)

Történelmi rész. Ez az új vallás elterjesztéséért vívott hadjáratok kora, továbbá ama harcoké, amelyeket az új hitközség számára meghódított országok birtokáért állnia kellett az iszlámnak.

A prozeliták seregestül özenlenek az új vallásba, amelynek továbbterjedését részben harcias vállalatok, részben a politikai bölcseség segítik elő. Az új nemzet zöme, az arab nép, egy csapásra ura lett olyan országoknak, amelyeknek szellemi előhaladottsága és gazdag műkincsei csonkítatlanul kínálkoztak neki. Mindazonáltal nem szabad föltennünk, hogy a legkülönbözőbb kulturákhoz tartozó emez óriási anyag mellett az új szellem egységes megteremtése, kiképzése minden nehézség nélkül ment végbe. A harcok idejében nem lehetett szó róla, hogy az iszlám alkosson is.

122. kép. Obeid Allah egyiptomi kincstáros üveglenyomata a 729. év jelzésével.

Az új birodalmat az első három kalifa — a próféta helytartója — után az Omájjád és Ábbászida-kalifák kormányozzák. Egyiptomba kormányzókat küldenek; ezeknek a szép tartomány megszilárdításáért való harcaik a IX. századig tartanak. (122. kép.)[1] Sorukból kimagaslik Ahmed ibn Túlún (868—883), a ki a tartományt az Ábbászida-kalifa uralma alól kiragadja. (123. kép.) Félszázad mulva az Ichsidák is követték példáját, de dinasztiájuk még a Túlúnidák korát sem éri el. A kalifák nem képesek az ország sorsát megváltoztatni.

123. kép. El-Má'mún kalifa arany dinárja, veretett Miszr-ban (Foszfát) 814.

Az építészet. Egyiptom meghódítója, Ámr ibn el-Ász vezér már a Hedzsra 21-ik évében (641) emeli az első mecsetet a tőle alapított Fosztát-ban.[2] El-Makrízi történetíró szerint ez kezdetleges fajta épület lehetett, nem volt sem ima-fülkéje, sem tornya; teteje oly alacsony és az egésznek terjedelme oly csekély volt, hogy már 32 év mulva meg kellett nagyítani. Első tornyát csak a befejezését követő tizenkettedik évben kapta; ennek lépcsője kívül emelkedett. Ámr mecsetjét az idők folyamán számtalanszor átépítették és nagyították, úgy hogy mai alakjában archaeologiai becse nincs. A Hedzsra első századaiból legfeljebb talán néhány a pilléreket összekötő levéldíszű gerenda származhatik (124. kép), úgy hogy az írott emlékeket leszámítva mindössze az a körülmény ad neki némi érdeket, hogy Fosztát ősi talaján az egyetlen megmaradt épület.

A következő két század építette mecsetek száma csekély; alig ismerjük őket névleg, s egyáltalában semmi sem maradt fenn belőlük.

[1] Ezeket az üvegbélyegeket oly célból alkalmazták rá az üvegedényekre, hogy ürtartalmukat jelezzék. A szövegben gyakran a helytartó vagy a kincstáros neve is megvan, valamely, a helyes mértékre vonatkozó sententiával. — A 122. és 123. kép Stanley Lane-Poole A history of Egypt in the Middle Ages (London, 1901) c. művéből valók.

[2] Fosztát (sátor) volt az arabok legelső városi telepítvénye Egyiptomban. A mai Kairótól délre terült el azon omladék-halmok helyén, amelyek az 1168-iki tűzvészből származnak. Egykori virágzására utal a történetírók azon adata, hogy 36.000 mecset volt benne. A város elpusztítását azért határozták el, hogy az előnyomuló keresztesek kezébe ne kerüljön.

124. kép. Fából való fal-kötés az Ámr-mecsetből. (Kairó.)

De ha egy a Hedzsra első két századából (a IX. század elejéből) való épület teljes képének híjával vagyunk is, még sem állunk teljesen tájékozatlanul azon kor ékítményes ismertető jeleit illetőleg. Okmányaink erre vonatkozólag azon leletek, melyek a Hedzsra első századaiból való s csak nemrég fölfedezett sírokból származnak; e sírok Fosztát törmelékhalmazának közelében vannak. Ezek első sorban fadarabok, ismeretlen tárgyakról való deszkák, melyeket arra használtak a sírokban, hogy a betóduló homokot távoltartsák a sírüregtől. Ezek a töredékes darabok részben be vannak mázolva, részben

125. kép. Deszka antik mintával. (A berlini Kaiser. Friedrich-Museumban.)

faragással vannak ellátva. Különösen az utóbbiak érdekesek ékítményeik jellege miatt. Majd az antik művészetből vannak átvéve és kifogástalan kidolgozásúak (125. kép), majd azon stilisztikai formákat mutatják, melyeket még a következő századokban is mint a koptok és arabok közös birtokát találni (126. kép), vagy naturalisztikus felfogású növényi diszítéseket és architektonikus rajzú motivumokat tüntetnek fel. (127. kép).

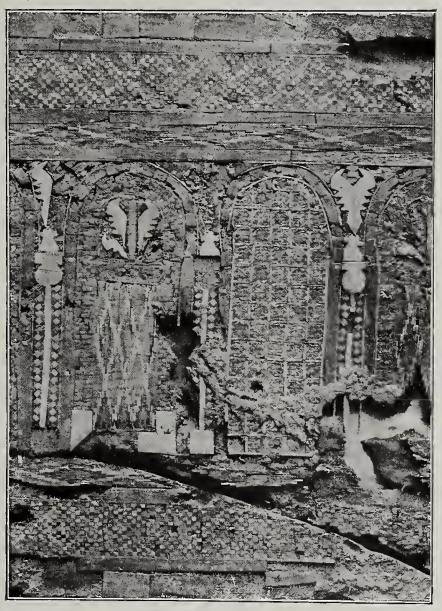
Hogy e leletekből akárhány már az iszlám idejéből való, mutatják a kúfi jegyű feliratok — ez az arabok legrégibb fajta

126. kép. Fa-töredék stilizált ékítménnyel. (Arab Múzeum Kairóban.)

127. kép. Deszka architekturával, naturalisztikus növénydíszszel és kúfi írással.
(Arab Múzeum, Kairóban.)

írása — amelyek, mint azt az utolsó kép mutatja, gyakran kisérik az ékítményeket. — Vannak olyan darabok is, amelyek csontból és keményfából való finom mozaikkal vannak egészen beborítva, azzal a technikával, mely a XIV. század bútoriparában csodálatraméltó virágzást ért. (128. kép).[1] A sírok fölött még megvannak a márvány fejfák, amelyek jóformán mindig jelzik a halálozás évét (legtöbbje a VIII. és IX. századból való). Ezek némelyike is feltüntet némi ív-motivumokat, melyeket itt-ott egy-egy levélzet élénkít, vagy legalább valami inda fogja körül a feliratot (129. kép).

Bármily szerények is ezek a leletek, az egyiptomi arab művészet kiinduló pontjának megismerésére igen fontosak, mert formáikat viszontlátjuk a mohammedánok műalkotásaiban és ismét csak arról tanúskodnak, hogy az emberi sors folyamán mindennek



128. kép. Töredék finom mozaik-bevonattal.
(A berlini Kaiser Friedrich-Museumban.)

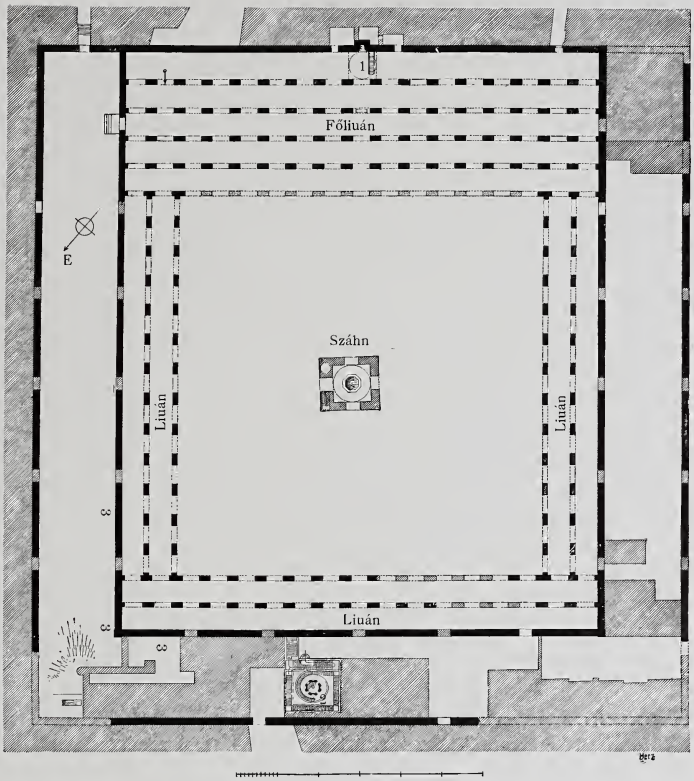
[1] A 125. és 128. kép eredetije a szerző ajándékából a berlini Kaiser Friedrich-Museumban van.

természetes fejlődési menete van. — De vegyük fel ismét az épületek megbeszélésének fonalát, még pedig a tényleg legrégibb mecset bemutatásával, azéval, melyet Egyiptomnak első független fejedelme emelt a tőle Kairó mellett alapított városrészben, s amely még manapság is róla Ibn Túlún mecsetjének neveztetik.

Ez a 876—78-ig épült mecset máig fennáll, noha ékítményeinek jó része későbbi restaurációból való. Nagy udvarát (130. kép) íves csarnok veszi körül hatalmas négyszögű pillérekkel, amelyeknek szögletei háromnegyed-oszlopokká oldódnak; az ívek sajátságos módon a gyöngén emelkedő, nyomott csúcsívet mutatják. A fő-liuán-nak eredetileg öt pillérsora volt, a többi liuán-nak csak kettő. Ezeknek csak részben megmaradt mennyezete fából való és lapos kazettákkal meg széles gerendázattal van ellátva; ez utóbbiak deszkával megburkolt pálmatörzsek. Mivel e mecsetnek helyreállítása[1] történelmileg pontosan van állapítva, azért az ékítmények keltezése körül óvatosan kell megítélni a gipszből való ablakrácsokat, először mivel karaktereikben nagyon is közel állanak a XIII. század díszítményeihez (Káláun szultán sírja), azután meg mivel a rajzban túlságosan nagy sokféleséget mutatnak, ami a mecset többi, határozottan kezdetleges díszítési eszközeivel éles ellentétben van. Kétségkívül odaszámítandók azon ékítmény-maradékok, melyek a déli liuán egynémely ívének belső ívfelületén megvannak, amelyeknél a sírok fadíszítésével való jellembeli rokonság el nem vitatható. Idesorolandó az a levéldísz is, mely az ívek falait koszorúzza (131. kép), a szalagdíszítések, de legkivált a pillérekhez nőtt oszlopok alapjai és fejei. Az oszloptalpaknál (132. kép) félre nem ismerhető az antik piedesztál, az oszlopfejen pedig a laposra nyomott levélzet, mely a kehelyalakú kapitelt bevonja. Már ez alkalommal utalunk arra a határozottan kifejeződő tendenciára, hogy t. i. a reliefet amennyire csak lehet, mellőzni igyekeznek. A talapzaton nyoma sincs az árnyékosztó párkánynak; a következő századokban egészen az építészet fénykoráig, mindig erre a formára redukálva jelennek meg a piedesztálok, ahol oszloptalpul kell szolgálniok. Ez a tendencia azonban még szembeötlőbb a kapiteleken, ahol a leveleknek laposra nyomott áthajló hegyeinél igen jellegzetes módon jut érvényre.

129. kép. Egy Kairó mellett talált sírkőről. (Arab Múzeum, Kairóban.)

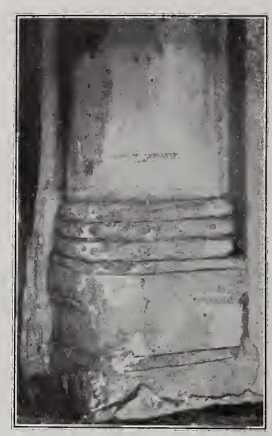
[1] A mecsetet 1296. Ládzsín szultán állíttatta helyre, hálából azért, hogy elhagyott romjaiban biztos védelmet kapott az üldözött. Több ékítménye, melyeket itt nem említünk külön, e korból való. Históriailag igazolt, hogy az udvar közepén levő kupolás épület ebben a korban keletkezett; nézetem szerint a mecset-testtől külön épült a nagy torony is, azután az utóbbinak közelében néhány patkóalakú ív. A mecset ezen részei faragott kőből valók, holott az Ibn Túlún emelte épületnél kizárólag a tégla volt alkalmazva. A torony még azért is figyelemre méltó, mert feljárata a tornyon kívül van, a mi el-Mákrizi szerint külföldi, nevezetesen Mezopotámiából való befolyás következménye.



130. kép. Az Ibn-Túlún-mecset alapterve.

A sötéten rajzolt részletek az alapítás idejéből valók; a világosak modernek avagy hiányzanak. — 1: Imafülke. 2 Minaret. 3: A 134. képen ábrázolt homlokzati rész.

131. kép. Az Ibn Túlún-mecset belsejéből.



132. kép. Háromnegyedes oszlop alapja az Ibn Túlún-mecsetből.

Az oszlopfő formája maga nem új; a fentemlített sírleleteknél már találkoztunk vele (128. kép). Még más valami is emlékeztet a mecsetnél ezekre a leletekre: így az ima-fülke mozaikjában levő görög szalagdísz, továbbá néhány ajtóbélésben a még meglevő fa-mennyezet (133. kép, amely összehasonlítandó az 126-ik képpel). A belső homlokzat aztán az ő szerény megjelenésével (134. kép) diszitési motivumul a fülkét mutatja, amely itt még hű másolata a kagylóval tetőzött antik fülkének. Látni fogjuk később, hogy milyen kincset teremtettek maguknak az arabok ebből a motivumból a későbbi mecset-homlokzatok számára. A bemutatott homlokzat a folyosónak fordul, amely három oldalról veszi körül a mecsetet azért, hogy az utcai lármát távol tartsa az imaháztól; csak egy oldala volt szabad.

A mondottakból könnyen következtethetni, hogy az egyiptomi arabok a mecsetnek vallásuk szabályozta elrendezésénél a formákat és a felszerelés eszközeit abból a művészeti tárházból vették, amelyet az ország nyujtott nekik. A bennszülött koptok és az országban letelepült görögök (bizánciak) voltak kétségkívül az ő első mestereik. Ezeknek,

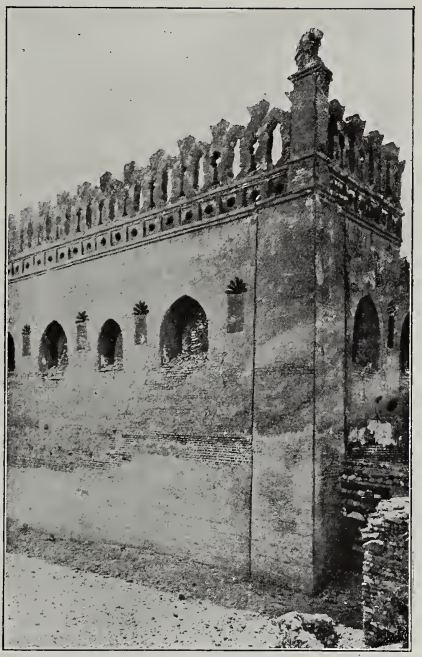
133. kép. Ajtó fa-mennyezete az Ibn Túlún-mecsetből.

akár áttértek az iszlámra, akár megmaradtak a keresztény hiten,[1] jártasságukkal a mohammedánok szolgálatába kellett szegődniök, de viszont kerülniök kellett az

[1] Mohammedán történetírók tanúsága szerint Ahmed Ibn Túlún keresztény mesterrel épittette mecsetjét.

iszlám részéről kárhoztatott képies ábrázolást és az erős reliefet, mely a sémi szellemmel ellenkezett.

Kétségkívül ez az utóbbi körülmény volt első sorban irányadó a figurális ábrázolás kerülésénél, mert a vallásos törvénynek erre vonatkozó rendelkezései nem egészen világosak. Bármint legyen is, a figurális dísznek a mohammedán művészetben nincsen szerepe, noha keretéből teljesen soha sincs kiküszöbölve. Rendesen az ajtók érc-veretén vagy elefántcsont-betétein találni díszül állat-alakokat; érc- és üvegtárgyakon szintén előfordulnak; akárhányszor a jól rajzolt emberi alak sem hiányzik.



134. kép. Az Ibn Túlún-mecset homlokzata.

Ezzel szemben már az Ibn Túlún-féle mecseten a tipikus elrendezésen kívül mindezen építészeti formákat meg lehet ismerni, amelyek a jövőben templomuk kánonjául, zsinórmértékéül, fognak szolgálni, és — ami nem kevésbbé fontos — azon elemeket, amelyek ez időtől kezdve az ornamentika művészeti eszközeiül fognak szerepelni: az írást, a fonatos díszt és az arabeszket. Az írásnak a kúfi betűkkel diszített fa-képszalagban (fríz) a tető alatt vagy egyik-másik ablakrács körül fontos szerepe jut. S ezt minden időben megtartja, akár monumentális épületről van szó, akár csak az ipar valamely tárgyáról. Fonatos díszítéseket találni bizonyos szalagokon, az ablakrácsokon is, amelyek, ha későbbi eredetűek is, bizonyára a mecset alapítása korából való hasonló fajta rácsok pótlására készültek. Végül az arabeszk igen gazdagon van alkalmazva.

Ahmed Ibn Túlún szokatlan egyénisége, aki az ország függetlenségének kivívásával a jólét korszakát teremtette meg Egyiptomban, a haladásnak is olyan korát indította meg, amilyet Egyiptom eleddig mint tartomány nem élvezhetett.

A történetirók nem győznek csodálkozni művein, de még jobban dicsőítik fiát, Chumárujá-t, aki különös barátja volt a fényűzésnek.

Az Ahmedtől alapított Kátái (bérföld) városrészben nagyszerű épületek emelkedtek, ritka fákkal és növényekkel ékes, pompás kertek terültek el. Különösen híres volt Chumárújá „arany háza", amely az ő képmását, továbbá feleségeinek és énekesnőinek arcképeit rejtegette. E fejedelem gazdagságáról azok a kincsek szólnak, amelyekkel menyasszonyát Mo'temid abbászida kalifa (892) leányát megajándékozta; volt köztük a többi közt ékszerrel teli tíz láda és ezer arany mozsár csupán a hercegnőnek való illatszerek törésére.

Ez a jólét fennmaradt még a túlúnida-dinasztia kihalta után is. És Kairo méltán megérdemli azt a hírnevét, amely onnan már a Hedzsra harmadik századában kisugárzott.

E) *Művészet a Fátimidák korában.*

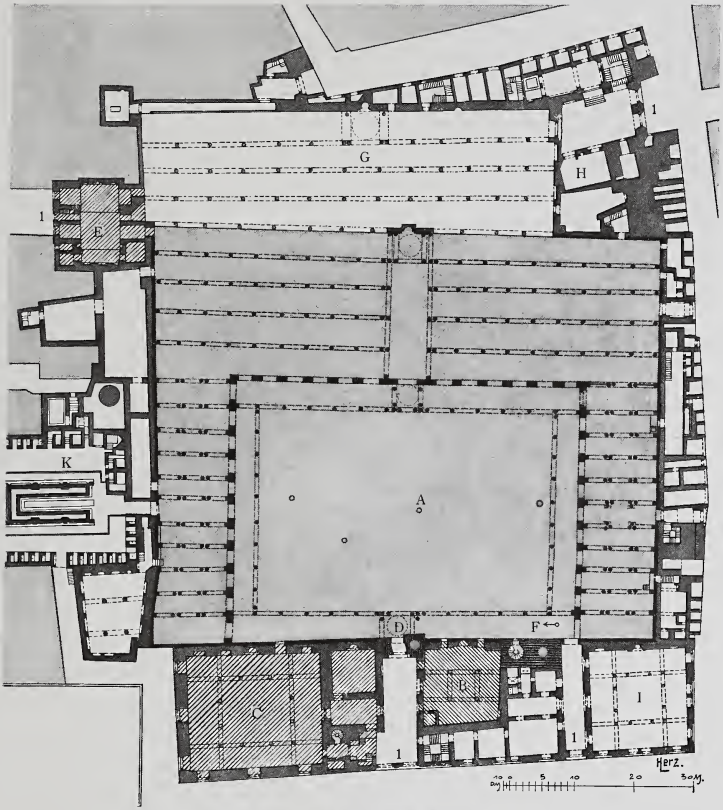
(969—1169).

Történelmi rész. Alig egy századdal az Ibn Túlún-mecset építése után fontos dinasztia-változás áll be: Egyiptomot az Észak-Afrika nyugati végén elhatalmasodott Fátimidák kerítik hatalmukba és mihamar birodalmuk főtartományává teszik.

Ennek az eseménynek egyaránt megvolt a maga fontos politikai és társadalmi következménye, amennyiben két évszázadon át si'ita kalifák uralkodnak az országban, pedig a si'iták ellentéte a szunnita mohammedánokkal, Egyiptomnak ez időtájt való lakosaival, minden időben elég éles volt, s ezért csak kényszerből tűrik új uraikat.[1]

Az új rend hatása a művészetekre még nagyobb volt, mert egyrészről a Fátimidák más irányú vallásos szellemtől voltak áthatva, mint ellenfeleik, azután szoros kapcsolatot kellett fenntartaniók a velök egy valláson levő perzsák hatalmas birodalmával, ahol ekkor a Bujidák uralkodtak, mely egyébként annál könnyebben ment, mivel a geografiai helyzet a két nemzet versengését kizárta. Ez a felekezet a jelzett okból t. i. a szigorú vallásosság hiánya miatt, nem volt barátja a dogmatikai vitatkozásoknak, de viszont másutt, a művészetek terén voltak figyelemre méltó alkotásai. Nászíri Choszro perzsa utazó csodadolgokat mesél azokról a nagyszerű palotákról, amelyeket a kalifa emeltetett, s amelyek középpontját tették az újonnan alapított el-Káhira (Kairo) városának. Nagy segítségére volt e virágzás előmozdításában e felekezetre nézve, természetesen, egyrészről a másvallásuak iránti türelem, másrészről a perzsákkal való közlekedés. Ezekről a befolyásokról a történelem is megemlékezik. Gyakran olvashatni arról

[1] Si'iták az iszlám azon hívei, akik a kalifátus örökösödését Alinak, a próféta vejének és nejétől Fátimidától, a próféta leányától, leszármazó ivadékainak ítélik oda. Felfogásuk szerint a kalifátust a próféta halála óta az ő tényleges utódai csak bitorolták. A többi eltérések, melyek őket a „szunniták" nagy közösségétől megkülönböztetik, leginkább apróbb rituális szokásokra vonatkoznak A Fátimidák Fatiméről, Ali leányáról, nevezték így magukat, akitől magukat származtatták.



135. kép. Az Ázhár-mecset alapterve.

1: Bejáratok. *A*: A Fátimidák korából való mecset (helyreállítva); *B*: Tejbársz emir mecsetje (XIV. század); *C*: Akbogha emir mecsetje (XIV. század); *D*: Kaitbai szultán minaretje és kapuja (XV. század); *E*: Góhár el-Kánkábáj mecsetje (XV. század); *F*: El-Ghúri szultán minaretje XV., XVI. század); *G, H*: Abder-Ráhmán mecsetje és sírja (XVIII. század); *I*: II. Ábbász Khedive építése; *K*: Mosakodásra szolgáló udvar; 2: A régi imafülke.

a gyakori érintkezésről, amely a két nemzet közt fennállott. A hódító kalifának, Moezznek, neje a főváros nekropolisában perzsa építészszel emeltet egy óriási költségbe kerülő mecsetet; ennek falait és mennyezetét Boszrá-ból meghívott művészek festik; a kalifa maga is rendel egyet-mást Perzsiában.

Hogy az ilyen viszonynak állandó nyomokat kellett hagynia az építészetben, az természetes. A mecset régi elrendezése megmarad, de (az el-Hákim-mecset kivételével) az Ibn Túlún-féle csúcsívtől csakugyan eltérést találunk, amennyiben előtérbe lép az ú. n. perzsa-ív egyeneshátú alakja, amelyet valamennyi, ez időből való fennmaradt mecsetnél felismerhetünk.

A vallásos építészet. Az első s egyszersmind főépület, amelyet a Fátimidák az újonnan alapított városban emelnek, az el-Ázhár-mecset.[1] Rajta újszerű mindjárt az, hogy pillér és oszlop egyaránt előfordul benne. (135. kép.) A pillérek téglából valók, az oszlopok pogány és keresztény épületekből vannak átvéve, s ezért a legváltozatosabb alakokat tüntetik fel: talp, szár és oszlopfő összetartozásukra való minden tekintet nélkül rakatnak össze. Ezt a sajátosságot egyébként a többi korok épületeinél is megtaláljuk, egy és ugyanazon épületben együtt találni ó-egyiptomi és római, bizánci és kompozit-oszlopfőket, vagy olyanokat, amelyeken máig ott van származásuk csalhatatlan jele, a kereszt. A szabadság e tekintetben annyira megy, hogy egy korinthusi oszlopfő talp gyanánt szerepel (az 1340-ben épült el-Márdáni mecsetben).

Az Ázhár-mecset fátimida-korbeli udvara (136. kép) perzsa-íves oszlopcsarnoktól van körülvéve. A falteret fülkék és rozetták élénkítik és a sohasem hiányzó pártázat tetőzi be. A kapitelek fölött már itt észrevehetők a táblák, melyek itt valószínűleg abból a szükségből származtak, hogy a széles ívpillérnek biztosabb támasztékul szolgáljanak. Ezek azonban az építkezés további folyamatában is megmaradnak — még ott is, ahol semmi különös szerepük sincs — s továbbra is jellemző járulékát teszik az oszlopnak; ideszámítandó a támasztékoknak gerendák által végzett, nem mindig bevált kötése.

A mecsetnek sok viszontagságon kellett ugyan keresztülmennie s ennek folytán éppen nem lényegtelen javításokra szorult, mindazonáltal eredeti elrendezésén figyelemreméltó változtatás nem történt. Valószínűleg fátimida-korbeliek azon gipszdíszítések is, melyek az imafülkéhez vezető oszlopcsarnok íves falait ékesítik. Kompozíciójuk még nehézkes; a levélzet önkényes vonalakban csavarodik végig a díszítendő felületen.[2]

[1] Az Ázhár-mecset kilencszázéves fennállásában a legkülönbözőbb korokhoz tartozó mecsetekből van összetákolva, melyek a fátimida-mecset, mint mag körül csoportosulnak. Az iránta való különös érdeklődést annak köszöni, hogy mindenkoron az iszlám tudás egyik legfontosabb színhelye volt, valóságos egyetemül szolgált. A fátimida-építkezés keleti falából csak a fülkét tartalmazó rész maradt meg. Ezt a falat a VIII. században rombolták le, mikor Ábder-Rahmán, Egyiptom helytartója a mecsetet ezen az oldalon kibővítette. A tervrajz a különböző korokból származó részleteket pontosan feltünteti.

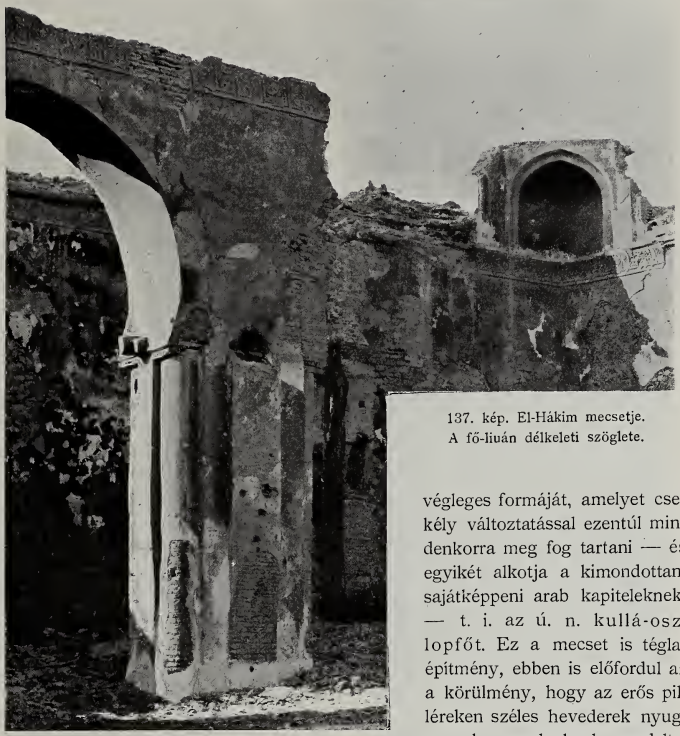
[2] Az 1891-iki helyreállítás alkalmával a száhn feliratai és díszítései napfényre kerültek. Ezek azonban későbbi keletűek, mint a mecset első tervezete.

Különös, hogy a 990—1012-ig épült és el-Hákim (bi Ámr-Illáh) nevét viselő mecseten[1] eltérést találni az Azhár-Mohammed-féle mecset rendszerétől. E nagyszabású épületnek eléggé terjedelmes maradványai az Ibn Túlún-féle mecsetnek utánzásáról tesznek tanuságot; szoros vonatkozásban vannak vele még a hatalmas pilléreknek háromnegyedes oszlopai is, hiányzik azonban rajtok az oszlopfő és az

136. kép. Az Ázhár-mecset udvara.

oszloptalp (137. kép). Figyelemreméltók az ima-fülke előtt álló márványoszlopok, különösen kapiteljeikkel és hasonló kiképzésű talpaikkal; első alkalom, hogy márványba faragva jelennek meg. Ezek alig térnek el az Ibn Túlún-mecsetben talált oszlopfőktől, mindazonáltal az oszlopfő az el-Hákim-féle mecsetben veszi fel

[1] A mecsetet állítólag el-Áziz kalifa (975—996), el-Hákim atyja kezdte meg.



137. kép. El-Hákim mecsetje.
A fő-liuán délkeleti szöglete.

végleges formáját, amelyet csekély változtatással ezentúl mindenkorra meg fog tartani — és egyikét alkotja a kimondottan, sajátképpeni arab kapiteleknek, — t. i. az ú. n. kullá-oszlopfőt. Ez a mecset is téglaépítmény, ebben is előfordul az a körülmény, hogy az erős pilléreken széles hevederek nyugszanak, amelyeknek rendeltetésök éppen úgy, mint az Ibn Túlún-mecsetben az, hogy a lapos famennyezetet tartsák; sajnos, hogy ezeket bizonytalan időben megújították. A két mecset elrendezésében a leglényegesebb eltérés abban van, hogy a mennyezetet a keleti liuán első hajójában az imafülke előtt és ennek két végénél egy-egy kupola törte át, és hogy mecsetünknek két minaretje van. Az említett kupolákból a kibla előtti még egészen megvan, a liuán déli végén levőből azonban csak csekély rész maradt fenn. Ezek mérsékelt terjedelmük mellett azért fontosak, mert a legrégibb megoldások egyikét adják arra nézve, hogyan történt az átmenet az alsó építmény négyszögéből a kupola kerek alapjához. E célra itt egy fülke szolgál (137. kép), amint az a téglából való legrégibb kopt épületeken látható. Erre vonatkozólag már itt említjük meg, hogy a Fátimidák építkezésének megbeszélésénél, de külö-

nösen az el-Hákim-féle mecsetnél gyakran akadunk olyan motivumokra, amelyek a kopt építészettel közös vonásokat tüntetnek fel.

A tornyok közül az egyik az észak-nyugoti, a másik a dél-nyugoti szögleten emelkedik égnek. De a hiteles minaretekből csak az alsó rész maradt meg, melyet a pylon-szerű épülettest vesz körül; a fölötte emelkedő torony 1300 körül épült, miután az eredeti felsőrészt egy földrengés ledöntötte.

Ha az el-Hákim-féle mecset elrendezése, összehasonlítva az eddig említettekkel, nem mutat is feltűnő újításokat, annál becsesebb az archaeologia számára az ornamentális fölszerelése. Van közte stucco-díszítés (gipsz) a falakon, kőbe faragott dísz a tornyokon, sőt a fa is szerepel. A stucco-ékítmények épp úgy, mint az Ibn Túlún-féle mecsetnél mint fríz huzódnak végig a tető alatt, szép kúfi betűiknek már nyulánk, tetszetős alakjuk van, ezenkívül a közöket szépen faragott indás díszítések, fonadékok töltik ki, amelyek, igaz, hogy nem mutatják még a kifejlett arabeszknek jellemvonásait, mert némely helyen egyszerre három inda ágazik szét, mindazonáltal az Azhár-mecsettel szemben a haladás elvitázhatatlan.

138. kép. El-Hákim mecsetjének nyugati tornyáról.

Sokkal fontosabbak e tekintetben azok az ékítések, amelyeket a kőből való torony-maradványok sok helyen láttatnak Ezek is frízt alkotnak tele felíratokkal és ékítményekkel, melyek mélyen bele vannak vésve az anyagba, vagy médaillonszerű diszítések geometriai alakokkal, vagy az ablakok körül futó fonadékok. Formáik gazdagsága és a kidolgozásukban nyilvánuló határozottság könnyen rávezethetnének arra, hogy későbbi keletűeknek tartsuk őket, mint az előbb említett stucco-műveket, ha a felirat szövege nem utalna a legvilágosabban a fejedelmi építő nevére. Mindazonáltal két évtizednyi korkülönbséget legalább is számítanunk szabad közöttük, t. i. annyi idő alatt épült a mecset.

Mielőtt ettől az ékítmény-csoporttól megválunk, figyeljük meg még azt a motivumot, amely a déli tornyon, mint fríz végighúzódik (138. kép). Ez kevés kiálló kockákból áll, melyek a közbülső terek betompításából keletkeznek. Ugyanazt az elemet találjuk a Dér el-Ahmar nevezetű felső-egyiptomi klastromban egynéhány századdal korábbi kopt épületen, de megvan ez a motivum későbbi korból származó egyéb iszlám épületeken is.

A fafaragványok sorából felemlítjük a pillérek kötésénél levő rovátkolásokat.

Ezek még az Ibn Túlún-féle mecset fadíszítésének modorát mutatják, és egy el-Hákim kalifa nevét viselő ajtó faragványai mellett még archaikus színezetet mutatnak. Ez a kétszárnyú ajtó (139. kép) az Azhár-mecsetből került a kairói arab múzeumba. Valószínűleg azon fontos munkákból való, melyeket el-Hákim ezen mecsetben készíttetett. A mezők faragványai annak a rajzbeli feladatnak megoldását mutatják, hogyan lehet a határolt felületet kitölteni; erre vonatkozólag ez egyszersmind legrégibb példa a faalapú mezőn. Az ornamentumok itt is mélyen vannak befaragva (a laposabban kezelt faragványok ezen a képen későbbi helyreállításból származnak).

Az a jólét, mely az országban már az Ahmed Ibn Túlún kivívta függetlenségben felvirágzott, hihetetlen mértékben fokozódott a Fátimidák alatt. Első kalifáik okos gazdasága és a legszélsőbb Kelettel való közvetítő kereskedés akkora kincseket és gazdagságot halmozott fel, hogy ez lehetővé tette a már említett teremtő kedvnek szolgálni. El-Mosztánszir (1034—94) fallal övezi az immár tekintélyes várost, és ennek máig fennálló három kapuja nagy tudásról tanuskodik. E kornak a csodálatra legméltóbb alkotása azonban az el-Ákmár-mecset, melyet Ámir fejedelemsége idejében 1125-ben vizírje épített. És valóban akkora sokaságát találjuk benne a részleteknek, amelyek majdnem közvetítő nélkül csatolják az épületet az őt megelőzőkhöz és amelyek az építészetnek szinte hirtelen való kifejlődésére adhatnának példát, ha nem tudnók, hogy a láncolatnak több közbülső szeme is volt, melyeket azonban az idő elpusztított.[1]

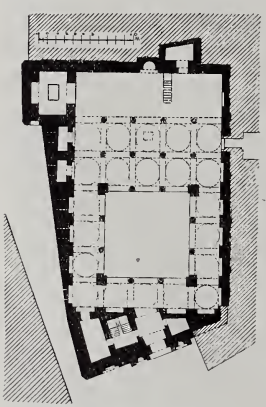
A mecset méretei szerények, udvarának oldala, amely négyzetes alakú, 10 m.;

[1] Olvassuk el Makrízi-ban, hogy Hákim összeiratta azon mecseteket, melyeknek az ő idejében jövedelmük nem volt; számuk 830-at tett.

139. kép. Ajtó-szárny el-Hákim nevével.

a mecset egész hossza 37·80 m (140. kép). Belseje vakolt falazás, mennyezete elejétől végig boltozatos, ellenben két homlokzata — a mecset ugyanis utcaszögletet alkot — faragott kőből való; közülök az északra néző kevésbbé jól kötött anyagból épült homlokzat kevés figyelemre méltó dolgot mutat, kivéve magasan huzódó, rácsos ablaksorát (épp úgy, mint az Ahmed- és az el-Hákim-féle mecseteknél). A nyugoti homlokzat ellenben nemcsak azért fontos, mivel magában foglalja mindazon részben ismerős alkatrészeket, amelyek innen kezdve az egyiptomi arab stílusra nézve jellegzetesek maradnak, hanem azért is, mert ezek itt eszthétikai szükség szerint kerülnek egymás mellé, hogy megalkossák az első igazi mecset-homlokzatot.

A homlokzat szimmetrikus, (141. kép). Tengelyében van a mély fülkétől képezett kapu, oldalt hatalmas pillérekkel, amelyek viszont szintén egész fülke-rendszerré tagozódnak. A homlokzat eme része kinyulik az oldalrészekből,[1] amely utóbbiak falterét alul ismét egy fülke, felül pedig derékszögű, gazdagon diszített mezők élénkítik; korongalakú táblák — amelyek közül a kapu fölötti gazdagon kiképzett kerek-ablakká fejlik — továbbá széles szalagok fonatos díszszel és feliratokkal, egészítik ki e becses homlokzat művészi fölszerelését.



140. kép. Az Ákmár-mecset alapterve.

Ha most e homlokzat kiképzésének lényegét jobban szemügyre veszszük, akkor azt találjuk, hogy főmotivuma a fülke. S ez nem is lehet másképen, ha tekintetbe veszszük azon már ismeretes elvet, amely a kiszögelés gondos elkerülésében állott és szinte rákényszerítette a művészt, hogy motivumait a kinyulás ellentétében a „mélyítés"-ben teremtse meg.

Igaz, hogy a fülkével már találkoztunk az Ibn Túlún-féle legrégibb mecset belső homlokzatán, mindazonáltal mint a mecset külső falának vele való díszítése csak gyönge kisérletszámba megy az Ákmár-mecsethez képest, ahol a fülkék mindenféle formában és a legváltozatosabb kiállításban vannak elrendezve. Amott csak váz, amely a római vagy ős-keresztény kagylóra emlékeztet; emitt már a sajátos szükséghez alkalmazkodó tervszerű megoldás, amely akaratlanul is a mohammedán művészek csodálatraméltó alkalmazkodási képességére utal.

A homlokzat olyan részletei mellett, amelyek már régebbi emlékeken is előfordulnak, újfajta elemmel is találkozunk, t. i. a stalaktittal. A stalaktit különleges eleme az iszlám építészetnek. Ennek az ő szigorúan szerkeszti ren-

[1] Sajnos, hogy a jobbik oldalszárnyat egy modern épület takarja el. De amennyire a kutatás terjedhet, szimmetrikus elrendezésre lehet következtetni, amire különben már a mecset alapterve is feljogosit.

deltetése mellett nyilván egy tektonikus elemből kellett származnia, amelyet az archaeologusok a fülkében vélnek felismerhetni. Könnyen rávezeti az embert erre az elméletre az a körülmény, hogy az átmeneti egyes-fülkétől (137. kép) és a gazdagabb kompozíciótól (156 kép) csak rövid az ugrás a XIV. század legkiképzettebb pendentif-jeihez. Véleményem szerint azonban a közönséges architráv épp úgy szerepelhet szerkezeti elemnek a stalaktit származásánál. Sőt,

141. kép. Az Ákmár-mecset homlokzata.

micsoda más elven alapszanak a pendentif-képződések, amelyek kis fülkékből alkotódnak, mint a falból való kitüremlés elvén? Az összes ismert példák közt az ív csakis ott marad meg rendeltetésében, ahol az átmenet egyetlen fülke révén történik, miként a Hákim-mecsetben; pedig ebben még nyoma sincs a stalaktitnak.[1] Nem szabad különben elfelejetni, hogy a stalaktitok mint a szó szoros értelmében

[1] A „stalaktit" elnevezés, mely a cseppköves képződéssel való hasonlóságot jelzi, nem szerencsés, mert lecsüngő csapokat tételez fel, holott ezek az effajta pendentif-eknek csak további kiképzésében fordulnak elő. Ebből az elnevezés későbbi keltére is következtethetünk.

való gyámkövek alkalmaztatnak; így a minaretek erkélyein. Bármiként legyen is, a magam részéről legalább is kevésbbé indokoltnak tartom, ha a keletkezés elméletében a fülkének fontosabb szerepet tulajdonítanak, mint a gyámkőnek. Nem különös-e, hogy az Ákmár-mecsetnél is, ahol először találkozunk a stalaktitokkal, alkalmazásuk éppen a tőlünk védett elven alapszik? Ezek itt tetők gyanánt szerepelnek a kapuzat oldalain levő fülkéknél és az egymáshoz érő homlokzatok letompított élén. Mindkét helyen azt a feladatot teljesítik, hogy két nem egyforma magasságban és különböző felületeken levő résznél az átmenetet közvetítsék. Szerepük itt nyilván még szerény, de az egyébként korlátolt terjedelmű homlokzaton még egy alkalmazásuk van, t. i. hogy általuk a hátraszoruló homlokzatrész fülkéjében a kagylós bemélyedések sajátos végződést kapnak. Mindent egybefoglalva bizvást feltehetjük, hogy itt az ismert legrégebbi példával van dolgunk, de kétségkivül nem a stalaktit-képzés kezdeteivel.

142. kép. Imádkozó fülke Szajjidá Rukájjá sírkápolnájáról.

A bejárat fölötti szemöldök kezelési módja további haladás a stílus-kiképzésben. Ezt mérsékelt nagyságú kövek alkotják egymásba fogódzó illesztékekkel, hornyokkal. Ezek nem egyebek, mint az antik építészetben szokásos él-illesztékek arab szellemben átalakítva. Hasonló példát találni különben már a Báb en-Nászr-féle városkapu borítékán, amely 38 évvel épült a mecset előtt. Ez az él-illeszték prototyponja, ősképe, azon gazdag hornyolatoknak, melyeket az ajtó- és ablakszemöldökökön, továbbá ezeknek ívszelet-alakú tehermentesítő ívein látni, amelyeknél aztán az ékkövek olyan szövevényes kacskaringókban nyomulnak egymásba, hogy nem csoda, ha láttukra az eredeti, józan vezető gondolatot elfeledjük (185. kép). S ez újabb bizonyítéknak vehető ama törekvésre vonatkozólag, mennyire kihasznál mindent az iszlám művészet a felületen való hatásra. Erre az Ákmár-mecset nyugoti homlokzata már tanulságul szolgált, amelynél minden kiszögellés gondosan el van kerülve, legfeljebb, hogy a szerény fedőlap által képezett főpárkány emelkedik ki a faltérből vagy a hengeres léc, amely sajátos módon a fülkék körvonalait is követi.

Az Ákmár-mecseten kezdve könnyű követni az építészeti formák fejlődését. Így Szajjidá Rukájjá síremlékén Kairó déli részében, amely tizenhárom évvel fiatalabb, mint a fentemlített mecset. Eredeti terve már nem ismerhető fel, mindazonáltal annyi bizonyos, hogy a középtér volt a főrésze a kápolnának, melyben perzsa

hevedereken a kupola emelkedik; utóbbit alább még méltatni fogjuk. — Emitt csak a kiblák alakját kell felemlítenünk, amelyek az Ákmár-mecset oldalfülkéinek nem éppen jelentős továbbképzését mutatják (142. kép), további ismeretes motivum a cifrázott feliratból alkotott szalag, sőt hogy a mecsettel való rokonság annál feltűnőbb legyen, a korong sem hiányzik Mohammed próféta és Ali neveivel.

*

Szálih Tálá'i mecsetje, melyet a hasonló nevű hatalmas nagyvezér 1160-ban emeltetett a Zuéla-kapu előtt, nagyságban ugyan felülhaladja az Ákmár-mecsetet, de egyébként mindenben ehhez csatlakozik. Különösen áll ez az épületnek vakolt falú belsejéről, amelyből, sajnos, jelentéktelenebb maradványokon kívül csak a fő liuán maradt meg. Mindazonáltal ez is elégséges arra, hogy az antik márványoszlopoktól tartott magasított perzsa falhevedereken az előbb megbeszélt mecset berendezését megismerjük (143. kép). Még a falhevedereket szegélyző feliratos szalagoknak

143. kép. A Szálih Tálá'i-mecset fő-liuánjából.

eredetijét is megtaláljuk az Ákmár-mecsetben. Ezek a rozettákkal és az oszlopkötések rendkívül érdekes faragványaival a mecset belsejének dekorativ berendezését alkotják; ehhez számítandó pár figyelemreméltó korinthusi oszlopfő, melyek a hozzájok tartozó oszlopderékkal és talapzattal együtt, természetesen, nem moham-

medán épületből vannak átvéve. A 144. kép, mely egy ablakrácsot mutat, fogalmat adhat a stucco-művek szépségéről, de még inkább arról a pontosságról, amelylyel ezek ki vannak dolgozva.

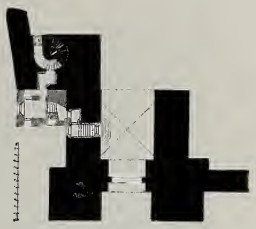
144. kép. Ablakrács gipszből a Szálih Tálá'i mecsetről.

A mecset külseje egészen faragott kőből való; ennek illesztékei szintén az Ákmár-mecsetre emlékeztetnek. Kár, hogy legnagyobb része be van építve, úgy hogy a kutatás az épületnek csak csekély részére szorítkozhatik. Megvan rajta az Ákmár-mecsettel közös feliratos szalag, továbbá az ajtó-szemöldök, mely azonban (miként a Báb en-Nászr-féle kapunál) már ívszelettel van megkönnyítve.

A profán építkezés. A Fátimidák profán építkezéséből semmi egyéb nem maradt fenn számunkra, mint a történetírók csudálatot keltő leírása;[1] nevezetesen a már említett Nászíri Choszro az, aki 1046—49-ig Egyiptomot beutazva, nem tud betelni a fővárossal és a kalifa nagyszerű palotájával. Az utóbbi voltaképpen egy nagy udvar által kettéválasztott kettős palotából állt: a nagy keletiből és a kisebb nyugatiból. E fejedelmi tartózkodási hely kiválóságáról fogalmat ad az az adat, hogy benne 30,000 ember tartózkodhatott. A palota díszteremében föltűnt írónknak a színaranyból való királyi szék, melyet vadászati jelenetek ékesítettek és ugyancsak aranyból való drága rács vett körül. A városnak magának óriási volt a terjedelme; állítólag 20,000 háza volt, melyeknek mindegyike várhoz hasonlított. Voltak köztük öt- vagy hatemeletes házak is, sőt említ történetírónk a Miszr-ban (a fátimida-kor előtti városban) házakat, amelyeknek állítólag tizennégy emeletük volt. Köveik oly jól voltak egymásba illesztve, hogy azt lehetett hinni, hogy falaik egyetlen kőből valók. — Mind e pompából semmi sem maradt fenn számunkra; az egykori palota alapjain ma a rézművesek utcájában (Sárá en-Náhászín) a későbbi századok nagyszerű épületei emelkednek.

[1] Mémoires de la mission archéologique française au Caire c. munkája I. és III. kötetében P. Ravaisse a fátimida-korbeli Kairo topográfiáját komoly tanulmány tárgyává tette.

Hadi építkezés. Hogy mennyire igazolt volt a fent említett utazónak csodálkozása, azt az akkori városerődítés maradványai bizonyíthatják, mert az el-Mosztánszir kalifa alatt Bádr el-Dzsámáli nagyvezértől épített három város-kapu kétségkívül az építészet rendkívüli alkotásaihoz számítandó.

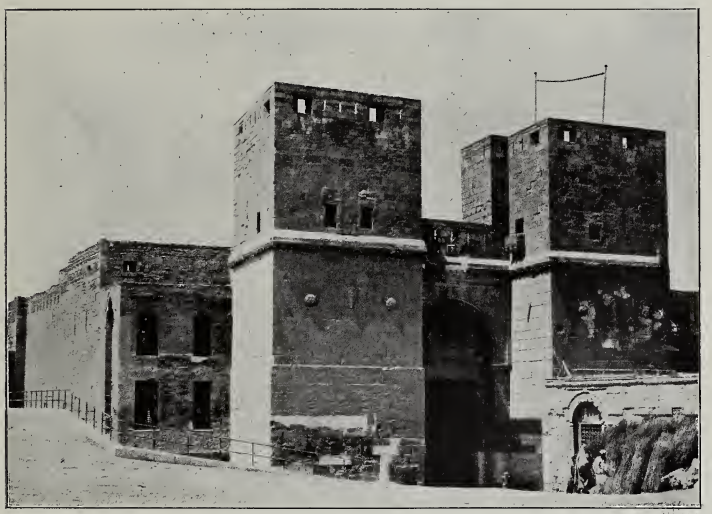


145. kép. A Báb en-Nászr kapu alapterve.

Már el-Káhirá alapításakor fallal vették körül a várost, de ezt a város gyors növekedése miatt mihamar abba kellett hagyniok s helyébe új fal épült. Ez alkalommal épült 1087—91-ig az említett három kapu, t. i. a Báb en-Nászr és Báb el-Futúh északon s a Báb Zuélá délen.

Mindhárom nevezetes alkotása az építészetnek, alaptervükben az ó-kairó római castellum, arabul: Kászr es-Sámá-nak déli kapujához hasonlítanak; nyilván ez lehetett mintája az építőjüknek.

El-Mákrizi történetíró szerint († 1444) minden egyes kapu külön építőre



146. A Báb en-Nászr kapu képe.

volt bízva akik testvérek voltak és akiket Sziriából hívtak meg. Abu Szálih, aki jó száz évvel élt a kapuk építése után, „tervüket" a kopt János barátnak

tulajdonítja.[1] Az utóbbinak igaza lehet; a bennszülött kereszténveknek a Fátimidák művészetére való befolyásáról futólag már megemlékeztünk, de a kapuk számára való mintául a közvetetlen közelben, továbbá az északi kapu római formái számára szerteszét az országban az időtájt még számos minta volt található. A Báb en-Nászr-on látható pajzsokat és római tőröket értjük, továbbá a Báb el-Futúh gyámkövein levő kosfej-alakú díszítéseket. Hogy azonban idegen munkások is közreműködtek, arról a kapuk kockaköveiben látható kőfaragó jelek tanuskodnak. Bármiként álljon is az a kérdés, vajjon ez építmények érdeme bennszülöttet vagy idegent illet-e, nyilvánvaló, hogy egészükben előtérbe lép az a stílus, mely az időtájt, amint láttuk, már annyira kiképződött, hogy akár bennszülött, akár idegen művészeket rákényszeríthetett arra, hogy alkotásaiknál felhasználják.

147. kép. Az Ákmár-mecset egyik ajtajának faragványos mezeje.

A Báb en-Nászr (1087) mai napig egész hatalmas magasságában áll előttünk (145. és 146. kép); szögletes bástyáját szép kúfi felirat futja körül, amely nyolc évszáz óta hirdeti el-Mosztanszer dicséretét, elmondva az épület történetét.

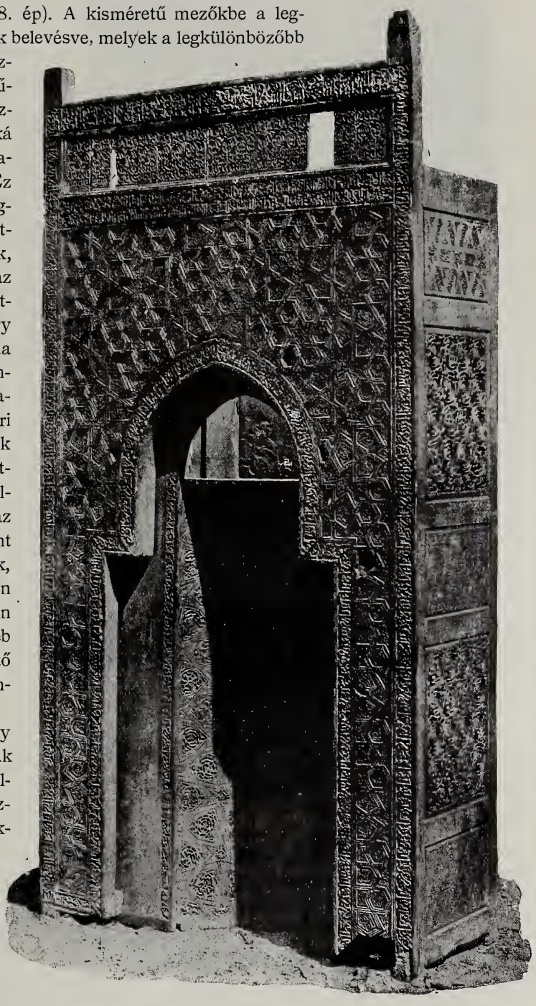
Az ugyanazon évben emelt Báb el-Futúh részben be van temetve. Ennek, valamint a Báb Zuélá (1091) tornyainak, amelyek már nem emelkednek az eredeti magasságig, az alapterve kerek.

Iparművészet. Az építészet fejlődését és a műformák megszilárdulását nyomon követi az iparágak gazdag kifejlése. A díszítések finomodása, amely e korszak végén észlelhető, méltán magára vonja figyelmünket. Láttuk ezt már a Szálih Tálá'i ablakrácsozatán, még szembetűnőbb ez, ha az Akmár-mecset egyik ajtajának mezejét (147. kép) egy Hákim-korbelivel hasonlítjuk össze. Az ékítményes motivum mindkettőn ugyanaz, mindkettő rajzának ugyanaz az alapgondolata, de azért senki sem fogja félreismerhetni a későbbi korbeli példán a kompozició biztosságát. A díszítések ilyen finomodása azonban leginkább a bútorokon ismerszik fel, ahol a rajz szükségképpen kisebb felületre redukálódik. Kitűnő példa erre a Szitte Rukájjá-féle sírkápolnából való fa-imádkozófülke; a kápolnákban ugyanis olykor elmozdítható

[1] Abu Sálih, The churches and monasteries of Egypt etc. Fordította B. T. A. Evetts Oxford, 1895.

imafülkék is voltak (148. ép). A kisméretű mezőkbe a legszebb arabeszkek vannak belevésve, melyek a legkülönbözőbb sokszögekhez alkalmazkodnak, ezek viszont művészi módon összeillesztett lécezetté, rozettákká vagy szimmetrikus alakokká csoportosulnak. Ez az imafülke az ismert legrégibb példája a lécezetből alkotott felületnek, amely egyik sajátossága az egyiptomi arab művészetnek. Az a körülmény, hogy ezáltal az illesztékek száma megszaporodik, csak annál tartósabb fennmaradást biztosított a faipari munkáknak. A léceknek a legbonyolultabb geometriai csipkézethez való alkalmazkodása révén az asztalosmesterség, amint azt mindjárt látni fogjuk, az ajtókon, a minbárokon (szószékeken), a kurszin (olvasópolcokon) és egyéb bútorokon a képzelhető legtökéletesebbet teremtette.

Egészben véve csekély a száma az egyéb iparágak köréből fennmaradt holmiknak; csak itt-ott őriznek a nyugoti múzeumokban vagy templomi kincsek közt egy-egy szövetet vagy kristályedényt, amelyek határozottan a fátimidakorba helyezhetők. A Keleten, keletkezésük helyén, ahonnan mint



148. kép. Fa-imafülke a Szitte Rukájjá-féle sírkápolnából. (Arab Múzeum).

149. kép. Korsó (hegyi kristályból) Aziz billáh nevével. (Velence, S. Marco).

az emberi ügyesség sokat csodált műveit hozták át a tengeren, semmi sincs már belőlük, úgy hogy e korszak iparát illetőleg is elsősorban azon leírásokra szorulunk, amelyek szemtanuktól származnak, köztük a perzsa Násziri Choszrótól, aki leírásait nagy lelkiismeretességgel fogalmazta meg. Mert minden iránt van érzéke, a mivel hosszú útjában találkozott. Csodálattal emeli ki Egyiptom változatos műemlékeit; majd a kászáb nevű, rendkivül finom, vászonnemű szövetét dicséri, melyet Tinniszben és Damiette-ban a kalifa kizárólagos használatára szőttek kopt takácsok, majd meg az Asziút-ban, Felső-Egyiptomban készült finom gyolcsot, melylyel Perzsiáig kereskedtek. A miszr-i (a Fátimidák előtti város) vásár, is sok megjegyezni valót ad neki; látott ott mázas agyagedényeket, köztük oly finomat, hogy alája tett kezét átlátta rajta. — Egy másfajta agyagmunka, a bukámelún, szövethez hasonlóan változtatta a színét, aszerint, ahogy nézték. Valószinűleg azon fémes fényű edényekről van itt szó, melyekből számos cserép kerül manapság napfényre. Az üvegiparról is figyelemreméltó megjegyzései vannak. Említ például átlátszó üveget, amely oly tiszta volt és annyira hasonlított a smaragdhoz, hogy súly szerint árulták.[1]

Az üvegipar csekély számú maradványaihoz tartozik az a kristályüvegből való vizes kancsó, melyet a Louvre-ban őriznek. Belecsiszolt arabeszkjei kétségtelenül fátimida-stílűek. Itt lehet fölemlíteni azt a kancsót is, mely a velencei S. Marcoban látható (149. kép). Ez már azért is kiválóan fontos, mert a nyaka körül húzódó kúfi feliratban el-Áziz-nak, a második fátimida-kalifának (975—96) nevét tartalmazza („Isten áldása Áziz billáh imâmra"). Díszítését két szembenálló

[1] L. a szerzőnek Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée National de l'art arabe c. munkája 2-ik kiadását. Caire, 1906.

oroszlán-alak alkotja, melyeket arabeszk választ el egymástól. Az állat-alakok ottléte jól illik a Fátimidák korszakához, önkéntelenül is eszünkhe juttatnak egy sok század óta Pisában őrzött érc-alakot. Ez ama bizonyos griffmadár (150. kép), amelynek törzsén határozottan régi arabeszkek és kúfi feliratok (kívánságok) vannak. Más korba helyezni ezt az emléket nehéz volna. Ide számíthatók továbbá a felső-egyiptomi kopt és ó-arab sírokból kikerült szövetek, legalább rajzuk miatt. Néhány effajta szövőipari cikk az arab múzeumban látható. (L. a 151. képet.)

Mindez persze csak nagyon szegényes maradéka annak a gazdagságnak, amely a kalifát és főembereit környezte. A Fátimidák híresek voltak gyűjtőszenvedélyükről; mérhetetlen kincs szállt nálok apáról fiúra és örökösre, míglen el-Mosztánszir kalifa alatt (1036—94) mind a fellázadt szoldateszka zsákmánya lett. Talán a S. Marco-beli kristálykancsó is amaz 1000 nagy kristályedényből való, melyek némelyike el-Ázíz nevével volt ellátva s amelyek ott szerepelnek azon ránk maradt lelet-tárban, ahol az elrablott drága műtárgyak fel vannak sorolva.

Ezt az okmányt el-Mákrízi őrizte meg számunkra. Ebben olyan kincsekkel találkozunk, hogy hajlandók volnánk őket inkább a keleti ember fantáziája szülötteinek tekinteni, mintsem hogy meglétükben higgyünk. „Egy láda hét mudd smaragddal (10-millió koronát meghaladó érték) — el-Mákrízi szavait idézzük — 1200 drágaköves gyűrű, mindenféle nagyságú és csodálatos kidolgozású arany és ezüst serleggel teli ládák; 28 zománcos aranylemez, a görög császár ajándéka Ázíz kalifának (1.200,000 korona értékben); egy kétmillió korona értékű turbán drágakövekkel kirakva; egy természetes nagyságú csónak

150. kép. Griff-madár a pisai temetőben.

pavillonjával és szőnyegeivel az 1025-ik évből, amelyhez 167,700 dirhem (körülbelül $^1/_2$ kor.) ezüstöt dolgoztak fel; csak a munkásoknak kifizetett bér 2900 dinárra (43,500 kor.) rugott."

A szövőipari cikkekről is szokatlan dolgokat olvashatni az említett leletárban. Így szó van ott egy 964-ben készült szövet-darabról, amelyen rajta voltak az összes országok, hegyek, folyók, sőt még az utak is. Mindegyiknek neve ott pompázott fölötte aranyban, ezüstben vagy mind a kettőben. Százhúsz-millió korona értékű zászlók, sátrak aranyszövetekből majd simán, majd ember- és állatalakokkal élénkítve. . . S e felsorolásban csak igen csekély részét idéztük annak a teljes okmánynak, melyet el-Makrizi őrzött meg számunkra.

151. kép. Szövet állat-alakokkal a kairói múzeumból.

Az ekorbeli költekezésről különben Nászíri ír igen élénken. Ez szemtanuja volt el-Mosztánszer díszmenetének, melyet a kalifa az évenként megújuló ú. n. csatorna-nyitó ünnepen tartott. Szinte megdöbbentő volt az itt kifejtett pompa — 150,000, legkülönbözőbb fajú és fegyverzetű katona kisérte a kalifát. Gazdag ruházatuk, a lovak drágakövektől duzzadó szerszáma még a sokat járt-kelt Nászirit is meglepték, pedig szeme hozzá volt szokva ilyesmihez. Megcsodálta az idegen fejedelmeket is, akik messzi országokból jöttek, hogy Egyiptom urának udvarában éljenek. Voltak ott fejedelmek Észak-Afrikából, Jemenből, Bizáncból, a szláv-országokból, Georgia-, Nubia-, és Abesziniából, turkesztáni tatárokat is felismert köztük. A legélénkebb színek is aligha volnának képesek ezt a képet vászonra varázsolni. S mind e pompa nemsokára el volt tünendő. A hatalom megteremtette gazdagságnak elpuhultság és gyöngeség lépett a nyomába; az utolsó Fátimidák már nem birnak a keresztes vitézek rohamának ellenállni. Belső egyenetlenség is hozzájárult ehhez, úgy hogy a Fátimidáknak végezetül is egy vaskezű törzs erejére kellett támaszkodniok; ez a törzs megmentette ugyan az országot a keresztesektől, hanem — a maga számára.

F) *A művészet az Ájjubidák alatt.*
(1171—1250.)

Történelmi rész. A szunniták és siiták soha nem nyugvó harca Egyiptomban mihamar az utóbbiak javára volt eldőlendő. A dőzsölő és fényűző életmódjukban árnykirályokká vált Fatimidákat az erős kurd család váltja föl. Ebből

különösen kiválik a vitéz Száláh ed-Din (Szaladin) lovagi alakja, 1169—1193,[1] akinek vitézi hírneve hatalmas birodalmának határain túl messze elhat a legtávolabbi nyugati országokig, amelyeknek erős hitű vitézeivel, a keresztesekkel, sok kemény harcot kellett állnia.

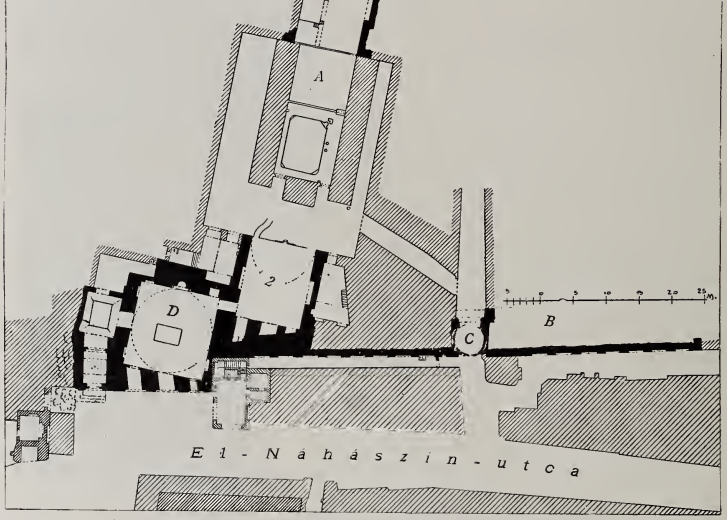
Mindazonáltal az a politikai átalakulás, melynek színtere az immár második dinasztia-változásnál Egyiptom volt, inkább békésnek nevezhető, mert az országnak a szunnita Szaladintól való birtokbavétele minden nagyobb rázkódtatás nélkül ment végbe. Ez a fejedelem, a ki elsőnek veszi fel a *szultán* címet, — s ez ezidőtől kezdve Egyiptom urainak elnevezése marad — fönséges életcélul tűzte ki magának a szétbomlott orthodox hitet régi tekintélyéhez juttatni; kifelé a mindig hevesebben támadó keresztesek ellen működni, belül pedig a siiták ellen, akiknek kétszáz éves uralma erősen megritkította a szunniták számát. Ebben a kettős célban tükröződik vissza a maga és utódainak politikai és kulturális működése.

152. kép. Gipsz ornamentum a Kámil-mádrászából.

Az építészet. Hogy a meggyöngült orthodox vallást ismét megerősítse, kollégiumokat — mádrászá — léptetett életbe az országban, amelyekben négy iskola magyarázta Mohammed törvényeit a népnek. Az eszmét Perzsiából vette, ahol a siita vallástudományok céljaira szolgáló enemű intézetek nagyban virágzottak. Bizonyára hasznot merített az ő építészeti elrendezéseikből, jóllehet egy jóval közelebb álló emlék föltűnőbb hasonlóságot mutat az egyiptomi mádrászákkal, mint a perzsa enemű épületekkel. Ez az a sajátos, a Szaszanidáknak tulajdonított épület, mely Rabbat-Ámmán mellett, a Jordánnak a Holt-tengerbe való ömlésétől körülbelül 60 kilométernyire emelkedik. Ezen épületben a nagy fülkék 10 méter széles, négyzetes udvar köré csoportosulnak és gyöngén kiélezett dongaboltokkal vannak fedve; az udvar falai vakarkádokat mutatnak. Ha aztán egy egyiptomi mádrászá alaptervét nézzük, például Hászán szultánét, az elrendezés ugyanazon alkatrészeit fogjuk benne föltalálni. (171. kép.) Alaptervük keresztalakú, középütt a nyitott, négyszögletes, majdnem

[1] Szaladin már az utolsó fátimida-kalifa alatt intézte az ország ügyeit, mint nagyvezér; de ezt szunnita urának, Núr ed-Din-nek, Aleppo fejedelmének megbízásából tette.

négyzetes száhnnal és ennek mindkét oldalán egy-egy liuánnal. Ami a mádrászák fölszerelését illeti, itt is, miként a mecseteknél, ugyanazon alapelv uralkodik, hogy tudniillik a főliuánt nagyobb méreteivel vagy gazdagabb díszítésével kiemelják; a mádrászá egész berendezése általában mihamar olyan értékűvé válik a mecset-építésnél, mint az eddig szokásos forma az oszlopcsarnokokkal, sőt a mádrászá, mászgid és gámá fogalmát a nép hova-tovább föl is cserélgeti egymással.



153. kép. A Szálih Ájjub-féle épület-csoport alapterve.
A : az északi mecset; *B* : a déli mecset maradványai; *C* : átjáró a minaret alatt; *D* : a szultán sírja; *1* : a keleti liuán maradványai; *2* : nyugati liuán.

A Szaladintól Kairóban és Alexandriában emelt kollégiumok már nem állanak fenn; az el-Kámilié a legrégibb és 1224-ben Szaladin utódjainak idejében jött létre. Az egykori fátimida-palota telkének egy részén emelkedik. Nyugati liuánja részben még megvan, ez 10 méter széles és 11·5 méter mély csarnok, melyet egyetlen tompa-csúcsíves dongabolt fed. Falazata általában jól összeillesztett égetett téglából való és gondos gipsz-vakolattal van borítva; ami ékítményes maradványai voltak, t. i. a finom metszésű cifra írás, azt a múzeumban helyezték el. (152. kép.)

Az Ájjubidák utolsó építészeti alkotásának belseje szintén romokban hever. Ez Szálih Nidzsm ed-Dín szultán nevéhez fűződik. Két mecsetből (mádrászá-ból), egy északiból és egy déliből állott, melyeket széles folyosó választott el egymástól, továbbá a sírkápolnából (153. kép). Az első kettő 1242-ben épült, az utóbbi nyolc évvel utóbb. Impozáns rajta a torony, amely a két mecset közös főbejárata

154. kép. Szálih Ájjub mecsetjének és sírjának képe.
(Az előtérbeli épület Choszró pasa Szebil-Kuttábja.)

fölött emelkedik. Belsejéből az északi mecset nyugati liuán-ját kivéve, semmi sem maradt meg, erről sincs más említeni való, mint hogy lényegében a Kámil-évei egyezik. Ezzel szemben a mecsetek homlokzatai jó karban vannak és közülök az északi, vagyis a sír melletti mecseté sokkal fontosabb, mivel világos képet ad a legutóbbi korszakban tett haladásról. (154. kép.)[1]

[1] Choszro pasa Szebil-Kuttábja a XVI. századból származik.

Jóllehet 117 évvel későbbi keletű, mint az Ákmár-mecset, mégis a fátimida-korszak számos formáját megismerni rajta, amelyeken viszont félreismerhetetlen az az irányzat, hogy az építészetet új formákhoz juttassák. Az elsőkhöz tartoznak a kagylóval fedett lapos fülkék, továbbá azon fülkék, melyeken épp úgy, mint az Ákmár-mecseten a perzsa-iv fordul elő, sőt ezen mecsetnek félhengeres léc tagját is megtaláljuk rajta. Ez emitt is, miként ott, a fülkék körvonalait követi.

Haladás-számba vehető az a fontos újítás is, hogy az épületnek immár magasságban növekvő külseje, szerves kifejlődéshez jut. Az Ákmár-mecsetnél a motivumok egész özönével találkoztunk ugyan, de az épület külseje és belseje közt mégis hiányát láttuk bizonyos szoros kapcsolatnak: a nagyobb és kisebb fülkék végeredményükben csak arra szolgálnak, hogy a falfelületet élénkítsék, egyéb vonatkozásuk az épület belsejével nincs. A mádrászák tetemesen megnövekedett magasságánál, melyet a széles feszültségű liuán-ív tett szükségessé, már nem érhették be egyszerűen a lapos fülkéknek egyébként céltalan megnagyobbításával. Ezt a célt, tudniillik a motivumok szerves fejlesztését, azzal érték el, hogy ablakokat vágtak a fülkékbe. A sírkápolna minden egyes fülkéjének ablaka is van; a mádrászá-k némelyikében már két ablakot is próbálnak egymás fölé helyezni. S ezzel megszületett a mecsetnek végleges rendszere; a következő századoknak nem marad más hátra, mint kieszelni azon eszközöket, amelyekkel a két vagy három sorban egymásra helyezett ablakok eszthetikai felruházását megadhassák. Hogy milyen gyors volt e tekintetben a fejlődés, arról a következő fejezetben lesz szó.

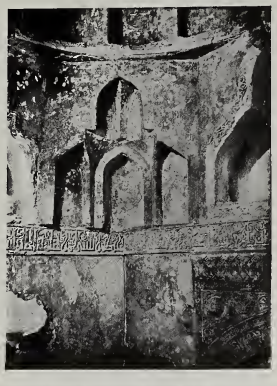
155. kép. A Szálih Ájjúb-féle mádrászá ablakából.

*

A díszítések finomodásában is haladás észlelhető. Tanulságos e tekintetben az összehasonlítás, ha megfigyeljük, hogyan alkalmazzák ismét ugyanazon motivumot, amelyet már a Hákim-mecset tornyán találtunk (138. kép). A 155. kép a Choszro pasa-féle Szebíl-Kutáb mögött levő mádrászá egyik ablakának felső részét

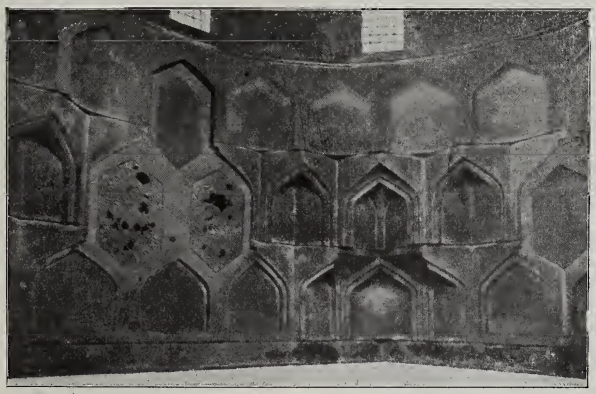
mutatja. Nem tekintve arra, hogy emitt a kiálló kockák geometriai mintájukkal a közbeeső táblázatok arabeszkjeitől leválnak, az összes kőfaragó munkák rendkívül finomak és nagyon elütnek a Hákim-torony régi mintáitól.

A sírkápolnát, amelynek kapuja sajnálatos módon legnagyobb részében eltűnt, párkányának sajátszerűen elhelyezett levél-ékítménye miatt már más helyen említettük. Ez a motivum a Nyugatról való és kétségkívül a keresztesekkel való viszonyból származik, mint ahogy ez időtájt még számos más exotikus formával találkozhatunk. Fölemlítendő itt még a pártázat koszorúzása; ez bebizonyíthatólag legrégibb példája a lépcsőzetes alaknak.

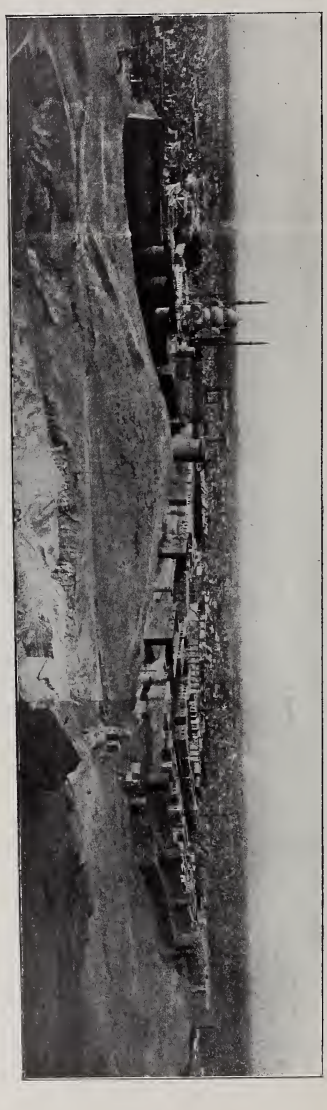


156. kép. Pendendíf-képzés a Szitte- és Átiká-féle sírokon.

Síremlékek. Szálih Ájjúb síremléke az első, amelyet itt megemlítettünk, de nem egyszersmind a legújabb. Az első sírokat egyiptomi talajon a fátimida kalifák emelték; ezek legtöbbnyire úgynevezett meshed-ek, vértanúknak búcsújáró sírjai. Még fennvannak: Zéjn el-Abidín aztán Szájjidá Rukájjá meshedei, továbbá az Átikának, a próféta nagynénjének, mellette levő sírja. Voltaképpen négyzetes alapépítményből állanak, amelyen a kupola, mint a sírnak tulajdon-



157. kép. Pendendíf-képzés a Szálih Ájjúb-féle sírboltban.



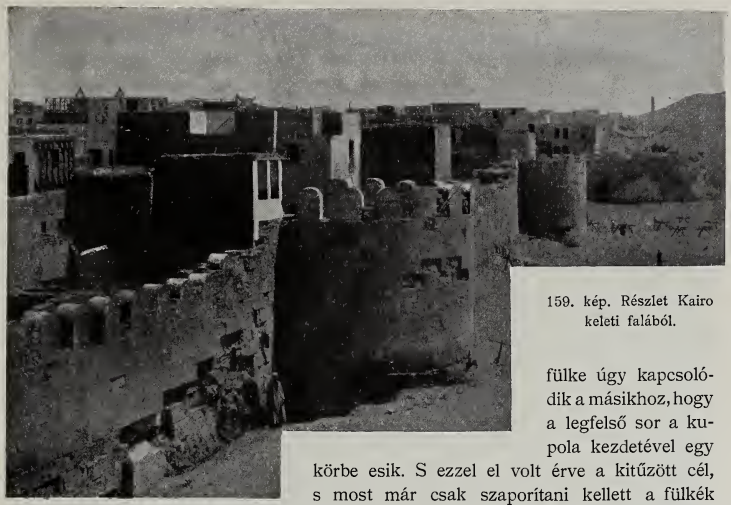
158. A kairói citadella.

képpeni ismertetőjele, emelkedik.[1] De, amennyire eredeti tervük felismerhető, már ez a néhány példa is különbségeket mutat. Az első kettőnél az alapítás korából már csak a Mekka felé forduló oldal van meg: telt fal, melynek főrendeltetése volt az imádkozó fülkét magába fogadni; a nyugoti két támasztékon két vaskos pillér ismerszik föl. A Zéjn el-Abidin-meshednél az egyik oldalon még meglátszik az áthidaló ív. Az Átiká-féle sírnál végre négy telt fal alkotja az alapépítményt.

A kúpos tető a felhozott példák egyikénél sem emelkedik közvetetlenül a négyzetes alépítményből, hanem a kettő közé egy közvetítő rész van beletoldva, amely helyet ad az arab építésmódban annyira sajátos pendentifnek.

A legrégibb példát arra nézve, hogy hogyan történhetik meg az átmenet az alsó építmény négyzetes tervéből a kerek kupola-kezdethez, a Hákim-mecsetben láttuk; ott tudniillik a szögletbe helyezett fülke révén történt ez. A Szitte Rukájjá és Átiká-féle, majdnem másfélszáz évvel későbbi építményeken a közvetítést kétsoros fülkék alkotta szerkezet végzi (156. kép). Mindkét példánál arra szolgálnak ezek a fülkék, hogy a négyzetes építményt nyolcszögűbe vezessék át, amelyre aztán a kupola majdnem teljes alapjával ráhelyezkedhetik. A fülkesorok szaporitása azt eredményezi, hogy a legfelső sor bezáródhatik, teljes kört alkot, úgy, hogy ezáltal a nyolcszögképzés elesik. Így látjuk ezt a Szálih Ájjúb-féle kupola alatt (157. kép), ahol ez az elrendezés egészen természetszerű és egyik

[1] A Hákim-mecsetnél említett kupolák szerény méretűek és más szerepük nincs, mint a főhajónak belső kitüntetése a keleti liuánban; semmi jogot sem formálnak arra, hogy, miként a síremlékek kupolái, kifelé is hassanak.



159. kép. Részlet Kairo keleti falából.

fülke úgy kapcsolódik a másikhoz, hogy a legfelső sor a kupola kezdetével egy körbe esik. S ezzel el volt érve a kitűzött cél, s most már csak szaporítani kellett a fülkék számát, hogy a stalaktitos pendentif különféle szerkezeteihez jussanak, amely építészeti elem oly jellemzővé vált az iszlám építészetre nézve. Az itt alkalmazott megoldások a lehető legváltozatosabbak. Van köztük, amely teljesen olyan, mintha fülkékké oldott gömbszerű pendentif volna, majd meg olyan, amelyben a szándékosan hagyott mélyítések folytán tobozképződéses stalaktitok származnak.

Voltaképpen csak ez az utóbbi felel meg a nyugoti „stalaktit" elnevezésnek; de ezen alakjában nyílván későbbi keletű, ami a Zéjn el-Abidin-féle pendentifek korának meghatározásánál óvatosságra int.

Hadi építkezés. Mi sem jellemzi jobban a politikai állapotokat és az Ájjúbidák harcias korát, mint a világi építkezésnek háttérbeszorulása. Nem emelkednek többé olyan csodapaloták, amilyenekről Nászíri Choszro tudósított; ami a trónja fosztott fátimida-dinasztia palotáiból megmaradt, azt Szaladin az ő főembereinek juttatja lakásul, mert ő maga már nem érzi jól magát a háztengertől övezett palotában. Hadvezéri szeme mihamar észreveszi, hogy fejedelmi laknak előnyösebb lesz egy magaslat, amelyen székhelyet és erődöt fog építeni, amint azt a „frangi"-kkal való harcaiban látta. Parancsára 1166-ban a Mokkattam hegylánc egyik előrenyúló dombján a Kal'at el-Dzsebel nevű erőd emelkedik, ahonnan új, kőből rakott körfallal akarta biztosítani az egész várost (158. és 159. kép).

A citadella, noha sok átalakítás érte, hatalmas falaival és tornyaival még ma is pompásan fest; keletkezése korából persze csak kevés hiteles rész maradt fenn.

Iparművészet. A szerencsés véletlen úgy hozta magával, hogy az ezen korbeli hadi vállalkozások színtere Sziria volt s így Egyiptom viszonylag békét élvezhetett, amely, ha nem is az építkezés terén, de legalább az ipar dolgában meghozta a maga gyümölcseit. Ezt nyilván nagyban előmozdította a Nyugottal való szorosabb közlekedés, amennyiben, ha éppen békés volt a helyzet, a nyugoti fejedelmekkel

160. kép. Faragványos ravatal el-Száfi'i imám sírja fölött.

kereskedelmi szerződések köttettek. El-Ádil szultán 1208-ban megkönnyíti a velenceseknek az ország meglátogatását, sőt Alexandriában egy „fondok" építését is megengedi nekik. Hasonló kedvezésben részesülnek a pisaiak is; ezek még konzult is küldenek a városba. A história általában sokat tud mondani az ájjúbbida-szultánok vallási türelméről és el-Kámil szultán levelezése II. Frigyes császárral eléggé ismeretes.

A kialakult hagyomány a kis művészetek terén is fennmarad anélkül, hogy észrevehető fejlődésen ment volna keresztül. Az asztalos-ipar példájául szolgálhat az a ravatal, amelyet Szaladin parancsára 1178-ban helyeztek el Sáfi'i tudós imám sírja fölé (160. kép). Alig észrevehető különbséget találunk rajta a legutóbbi művészeti kor asztalos-munkáival szemben, s ez mindössze talán az arabeszkeknek következetes szerkezetében nyilvánul, egyébként azonban a finom részletek ugyanazok és meg vannak tartva motivumnak a bogyók is, mint a Szitte Rukájjá-féle mihrab-on. Itt még csak a rajta levő históriai felirat „nászh" nevű írását említjük, amely nézetem szerint itt jelenik meg először a kúfi írás mellett fába vésve.

A fémipar tárgyaiból felhozhatjuk itt az el-Ádil szultán (1238—1240) nevét viselő szelencét (161. kép).[1] Ez henger-alakú, a fedele csonka-kúpos. Mérműves tetején, melynek közei finom arabeszkekkel vannak kitöltve, lovas alakok láthatók; a néző felé fordított oldala sólyomvadászt mutat. A fedelén hatszögű mezőkön csillagászati alakok csoportosulnak a középpontba helyezett nap körül.

161. El-Ádil szultán szelencéje.

A ferde felületén levő érdekes felirat hajdani királyi birtokosának címeit tartalmazza. A pontos kivitelű ezüstbetét máig épen maradt.

Ez a szelence egyike legrégibb példányainak annak a nemes fémiparnak, melyről már a Mosztánszer-féle lelettár is megemlékezik, s amely utóbb is remek dolgokat teremtett; ezeket a következő fejezetben fogjuk megbeszélni.

G) *Művészet a mamlúk-szultánok alatt.*
(1250—1517.)

Történelmi rész. A Mánszurá mellett, a Nilus deltájában 1249-ben végbevitt fényes hadművelet, melynek nemcsak a hatodik keresztes had tetemes része esett áldozatul, hanem ennek vezetője Sz. Lajos király is fogságba került, további virágzásra jogosították fel az Ájjubidákat Egyiptom trónján. De a sors másként határozott

[1] A képet Purdon Clarke úrnak, az Albert-Victoria-múzeum igazgatójának köszönjük; a szelence a nevezett múzeumban őriztetik.

A mohammedán államéletnek már első századaiban szokása lett az uralkodóknak, hogy biztonságukra testőrséggel vették körül magukat s ezt pénzen vásárolt és harcban jártas fehér rabszolgákból toborzották össze. Nevük „mamlúk", annyi mint birtokolt, mert a valóságban uraik rabszolgái voltak. A mamlúkok az uralkodónak körét — hálká-ját — képezték, őt a szó szoros értelmében körülöveztek; egyszersmind azonban ők voltak a hadsereg színe-java. Érdemük szerint emelkedtek rangban, fölszabadulva, mint emírek (fejedelmek), ők kapták az udvari és állami legfőbb tisztségeket és ilyenekül a maguk részéről ismét bizonyos számú mamlúkokkal rendelkeztek, akik készek voltak értük életüket és vérüket feláldozni.

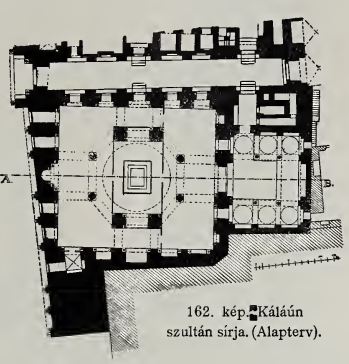
Szálih Ájjúb alatt, aki igen nagy számban tartotta őket maga körül és rendkívül kedvezett nekik, annyira megnőtt a tekintélyük és hatalmuk, hogy fiával, Turán-sáhhal szemben, aki győzedelmi mámorában magára lázította őket, tettlegességre vetemedtek, őt megölték s aztán, mivel az Ájjúbidák közül egy családtag sem volt Egyiptomban, maguk közül emeltek egyet a trónra. S ezzel ez ország történetében sajátságos korszak kezdődik. Két századon át olyan fejedelmeket ural Egyiptom, akiket néha pusztán a törzsrokonság köt egymáshoz; csak ritka esetben követi a trónon az atyát a fiú és mindössze a Káláún-családban (1279—1390) öröklődik az unokáig. Azonban itt is szakadatlan a versenytársak láncolata, akiknek már csak azért is gyerekjáték egykori urak jelentéktelen utódját láb alól eltenni, mivel személyes bátorság és ügyesség volt legfőbb nemesi levele ennek az igazi harcias oligarchiának. Az egyetlen változás, mely az egész korszakban még pedig fontosabb politikai vagy szociális jelentőség nélkül beállt, az volt, hogy 1382-ben a turkoman mamlúkokat a cserkesz mamlúkok váltják fel.

Mindazonáltal a történetükről szóló véres lapok egész sorát emelik ki az olyan mamlúk-szultánoknak, akik államférfiúi bölcseségük és sikeres kormányzásuk révén méltán helyezhetők Szaladin mellé. Az ekorbeli művészetek — s éppen ez ennek a kornak különös sajátsága — nemcsak, hogy pangást nem mutatnak, sőt eleddig el nem ért virágzásra jutnak. Ha a legnemesebb épületek hosszú sorát nézzük, amelyeket a mamlúk-szultánok korából örököltünk, akkor szinte megfoghatatlannak látszik, hogyan volt lehetséges a kormányzásukat kisérő örökös polgárháborúk idejében a művészeteket egyáltalában istápolni. Főképp Mohammed en-Nászir negyvennégy éves uralma[1] volt az a kor, amely az élénk építkezés folyamán megérlelte azt a stílust, amely az arab architekturát az ő valódi jellemében és csodálatraméltó pompájában vezeti szemünk elé.

Vallásos építkezés: A turkoman mamlúk-szultánok korában (1250—1382). Mindazonáltal ezt az időt az evolucionak bizonyos kora előzi meg, amikor is valami határozatlanság mutatkozik a formákban. A Béjbársz-féle nagy mecseten (1266), a város északi kapui előtt, már nem fordul elő a perzsa-ív, hanem ott van helyette ismét a szeliden emelkedő csúcsív. Igaz, hogy ezt már az Ájjúbidák

[1] Mohammed en-Nászir 1293—1341 kétszer volt kénytelen lemondani a trónról, mielőtt hatalmát végleg megerősíthette.

korában is alkalmazták, például a liuánok donga-boltozatánál, de az újabb korban aztán általában használják. Az említett mecsetben ott találjuk ezt az ívet a három ajtón, a számos ablakon s az összes belső íveken, amelyek még megvannak. A külső falakat koszorúzó párkány határozottan idegen jellegű; nyilván Szíriából való, a Keletnek ama darab földjéről, melyet az időtájt a mohammedanizmus és a kereszténység egyaránt kulturális színhelyül választott magának. Ugyanis még folynak a keresztes hadjáratok; de a heves harcokat a béke áldásait nyujtó idők követik, amelyek, noha rövid éltűek, mégis nem egy kulturális értékű cserét engednek meg. Tanulságos példa erre a Káláún szultán-féle (1279—1290) épületcsoport, egyike Egyiptom érdekesebb építményeinek.



162. kép. Káláún szultán sírja. (Alapterv).

Részei a mádrászá, a sír és a márisztán (kórház), amely utóbbit a fejedelmi építkező fogadalomból emelte „a szenvedő emberiségnek". Utóbbi ma romokban hever vagy nagyon be van építve; egykori célszerű kezeléséről és gazdag ellátásáról sokat tudnak mondani a történetírók. — A kollégiumnak is ez lett a sorsa, de fennáll még a sír, mely tervével és homlokzatával (162—164. kép) egyaránt az iszlám legcsodálatraméltóbb építményeihez tartozik.[1] Külseje (164. kép) energikus függőleges tagoltságával tűnik szembe, amelyből márványoszlopokon álló pillérek domborodnak ki; ezeket szelíden emelkedő csúcsívek kötik össze egymással. Az ily módon képződő fülkékbe a három sorban alkalmazott ablakok vágódnak be. Az egész felületnek sajátságos megoldása, de még inkább az a körülmény, hogy a fülkék befelé szűkebbekké válnak, majdnem azt a hatást teszi, mintha korai gót kathedrális homlokzatával állanánk szemben.

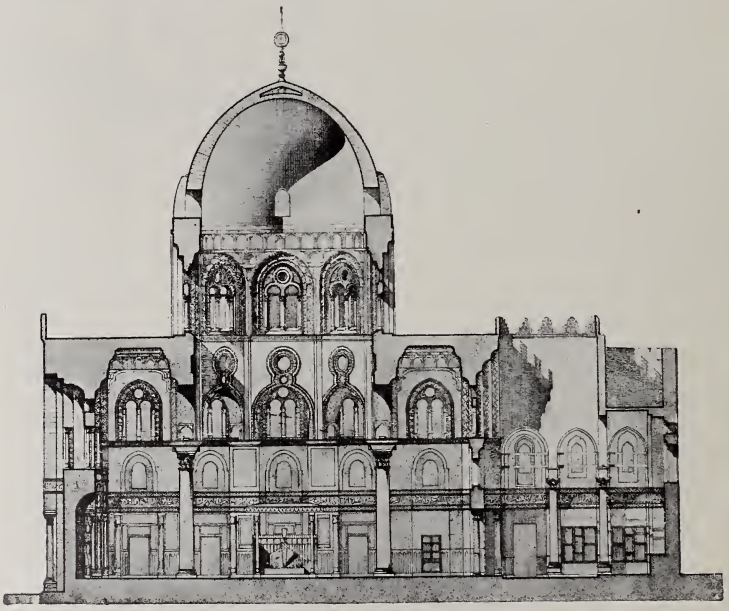
Belső kiképzése éppen nem áll mögötte az épület külsejének. Egy pitvaron át, melynek boltozatos mennyezetét négy közepes nagyságú oszlop tartja, lépünk be a négyzetalakú sírhelyhez. Ebben négy vaskos pillér és ugyanannyi 8·5 méter magas monolith gránit-oszlop nyolcszögletű teret határol körül. A támasztékokat patkó-alakú ívek kötik össze egymással s ezek a falakra is áthidalódnak. Ezáltal a falakon négy- és ötszögletű mezők keletkeznek, amelyek kazettált famunkát mutatnak. A belső oktogon ívfalai ablakokkal élénkített magas alapépítményt alkotnak, amelyre az újonnan épült kupola, a sírnak sohasem hiányzó ismertetőjele, borul.

A benyomás, amelyet ez a gondosan kiképzett belső rész ad, igazán szépnek mondható. Szemlélésénél épp úgy, mint a homlokzat képénél, nem szabadulhatunk

[1] A sír alapításának pontos éve, egy nemrég fölfedezett felirat szerint, 1284.

attól a gondolattól, hogy jóformán keresztény épülettel állunk szemben. Önkéntelenül is a középponti elhelyezésre, a ravennai S. Vitale-templomra gondolunk (45. kép), melyhez hasonló templomok bizonyára nagy számban voltak a keresztesek keleti birtokain. Ha aztán lélekben áthidaljuk azt a harmadfélszáz évet, amely után a mamlúkok egyiptomi uralmát a törökök ragadják magukhoz, akkor itt ismét oly fajta építkezéssel állunk szemközt, amely szorosan csatlakozik Káláún sírjához, tudjuk azonban, hogy ez a törököktől behozott építészet nem egyéb, mint a bizánci architektura, és innen a hasonlóság.

A sírkápolna szokatlan tervéhez hozzájárul a kiállítás rendkívüli gazdag volta. A pilléreket és falakat pompás mozaikok borítják, amelyekben a gyöngyház gyönyörűen kiragyog a tarka márványfajtákból. A márvány- és porfiroszlopokkal határolt imádkozó fülkére e tekintetben különös gond van fordítva. A mindenfelé húzódó fa-frízeket finom faragás díszíti, másokon még megvan a nyoma a stuccóban mintázott gazdag díszítésű egykori feliratnak. Nem kevésbbé gazdagok a magas márványborítás fölött levő vakolt felületek. Finom gipsz-ornamentikával ellátott széles szalagok csipkeszerűen körítik az ablakokat és íveket, s ezeknek belső

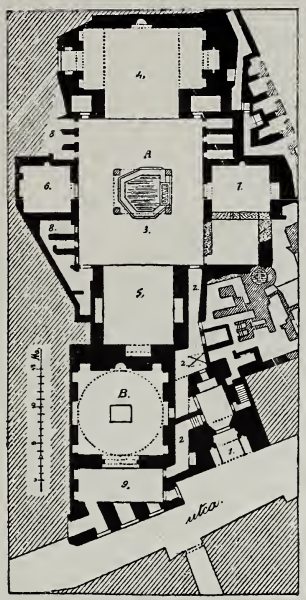


163. kép. Káláún szultán sírja. (Metszet az alaprajz *A—B* vonala szerint).

164. kép. Káláún szultán sírja. (Homlokzat).

ívlapjait teljesen el is fedik. A mennyezet egyes részei, amennyiben modern mázolás nem ékteleníti el őket, még eredeti aranyozásukban ragyognak.

Az alsó ablakok szemöldöke egyenesvonalú, a középsők gyönge hajlású csúcsívvel borítottak, a legfelsők patkó-ívűek s egy-egy oszlopocskától vannak kettéválasztva. Ez az utóbbi ablakforma itt szerepel először, de ezután általánossá válik és ezentúl egyetlen mecseten sem hiányzik. A patkó-alakú ívről azonban még külön is meg kell emlékeznünk. Káláún mecsetjén sokszor találkoztunk vele, mert ott van a kapu fölött is, a minareten, sőt belül a támasztékok fölött levő csúcsívek alul szintén összehúzódnak kissé. Ez is olyan forma, amelyet e siron találunk először, noha Káláún korából egy más épület is föltünteti, tudniillik az Ibn Túlún-mecset tornya, melynek széles felületeit szakasztott ugyanígy élénkítik a mély vakablakok.[1] Ez a körülmény és a stuccodíszítések egynémely részlete — nevezetesen a kis oszlopokon nyugvó csipkézett törpe-ívek — különösen a sírkápolna főíveinek belső ívszalagján (az intrados-on), arra utalnak, hogy az I. Béjbársz (1271—72.) és Káláún alatt Spanyolországgal fennálló politikai vonatkozások nem maradtak befolyás nélkül az építészetre.



165. kép. II. Béjbársz chánkája (kolostora).
Alapterv: *1* : bejáró; *2* : folyosó; *3* : szálas; *4* : keleti-; *5* : nyugati-; *6* : északi-; *7* : déli liuán; *8* : cellák; *A* : mádrászá; *B* : sír; *9* : a sírnak előudvara.

Így magyarázható meg, hogy Káláún szultán épületén egyrészről a Keletről származó keresztény kultúrai elemek,[2] másrészről olyan keleti művészeti szellem is egyaránt feltalálható, amelyet e szellem legnyugatibb képviselőitől, a spanyolországi araboktól vettek át. Nyilván sajátos játéka ez ezen annyira elütő két művelődési szférának, de művészet-történeti szempontból rendkívül tanulságos, mert

[1] L. a 118. lap alatti jegyzetet. A minarethez vezető ajtónak, továbbá ennek lábánál két ívnek patkóalakja van. Egyéb tények mellett főképp ezek az elemek azok, amelyek arra bírják a szerzőt, hogy az Ibn Túlún-féle tornyot a XII. század végére helyezze.

[2] Hogy a keresztény elemek bevitelénél éppen nem jártak el valami türelmetlenséggel, ezt a Mohammed en-Nászir szultán mecsetjének gótikus kapuja is bizonyítja, melyet győzelmi jelül az akka-i Szent Mihály-templomról hoztak Kairóba. Akkát Káláún legidősebb fia, Chálil, 1292-ben nagy készülettel szállotta meg és le is rombolta. E várossal a jeruzsálemi latin királyság utolsó védőbástyája is megsemmisült.

bepillantást enged vetnünk abba a kérdésbe: mily kerülő utakon érvényesülnek sokszor az egyes befolyások a népek művészetének fejlődésénél.

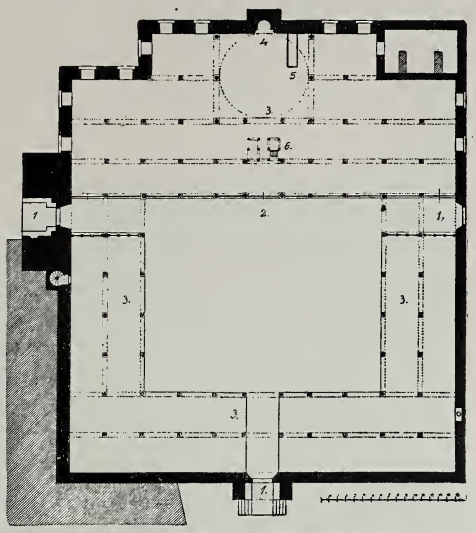
Ez azonban az utolsó járulék, amelyet a Nyugat ad Egyiptomnak, mert már Káláún legközelebbi követői alatt a kereszténység keleti hatalma teljesen s mindenkorra megtörik, s ez a művészeteknek a mohammedán szellemben való háborithatlan fejlődését biztosította. És valóban ez időtől kezdve a mamlúk-korszak végéig úgy találjuk, hogy a homlokzatok és formák kiképzése általában egységesebb, s ezek egyébként csak az épület fontosságában és lényegtelen részletekben látszanak meg. Azonban megszületett a stílus, az iszlámnak egyiptomi jellemző építészete; s a művészeti formák gazdag nyelve az emberi tevékenység minden terén élénkebb termelést von maga után. A teremtésben nyilvánuló buzgalom pedig nagy volt ebben a korban: a szultánok és az udvari főméltóságok versenyt igyekeznek nevüket valami alkotáshoz fűzni. Gombamódra teremnek a mindenfajta mecsetek, kolostorok és paloták, mindnyája nagyszerűen van fölszerelve és gazdagon meg van ajándékozva, hogy fennállásuk biztosítva legyen; régibb épületek helyreállittatnak.

167. kép. Ima-fülke az el-Téjbársz-mecsetben.

Az ekkor keletkezett nagyszámú emlékek sorából kiszemeljük a II. Béjbársz szultán emelte chánká-t — kolostort, — 1310-ből, amely az építő sírján kívül a hasonló alapítványok szokott járulékát: a mecsetet foglalja magában (165. és 166. kép). Az utóbbi köré több emeletben lakások csoportosulnak, melyekben a szúfi-k, az iszlámban kifejlődött misztikus rendek tagjai, laktak. A chánká homlokzata már a kifejlődött mecset igazi tipusát mutatja. Szokatlan alakú kapuja fehér és sötét márványból való; mert immár az épületek külseje is csakúgy pompázik a drága anyagtól, melyet messziről hoznak, kivált Szíria rombadöntött keresztény városaiból. Hogy mekkora költséggel diszitették az épületek belsejét, erre például

166. kép. II. Bejbársz chánká-ja (kolostora). Belső kép.

szolgálhat az az imádkozó-fülke, mely a chánká keletkezésének évéből való Téjbársz-féle mecsetben van. (167. kép.) A boltcikkelyek finom, aranyozott és ezüstözött üveg-mozaikkal vannak kitöltve; a következő ívek a két porfir-oszloppal a volta-képpeni fülkében a díszítő-művészet ritka gazdag kompozíciójának képezik a keretét, amelyben a legkülönbözőbb nemű faragványok és mozaikok versenyeznek egymással.



168. kép. El-Márdáni mecsetjének alapterve.
1 : bejárók; *2* : száhn; *3* : liuán; *4* : kiblá; *5* : minbár; *6* : dikká (tribün) *o* : kút.

Ámbár a mecsetek alaptervénél, mint az előző korban, a keresztalak az uralkodó, helylyel-közzel mégis visszatérnek az előzőhöz, t. i. az oszlopcsarnok-alakhoz. E mecsetek közül egyike a legfontosabbaknak az, amelyet Áltonboghá el-Márdáni emir, Mohammed en-Nászir szultán pohárnoka emelt 1338—39. (168—170. kép.) Belül azt a kiképzett építészeti rendszert mutatja, mely ezentúl, kivált a szabad támasztékokat illetőleg tipikus marad. Antik, vagy arab eredetű oszlopokon emelkednek a tompán hegyezett s alul befelé húzott, (túlmagasított) ívek, melyek a liuán-t határolják; ezek látható gerendázattal gazdag faragású és festésű fa-mennyezetet hordanak. A nagy száhn felé emelkedő falrész kerek ablakoktól van áttörve és mint oromzat, lapos fülkékkel és bordázott rozettákkal van élénkítve, a szerény párkányt végre lépcsőzetes pártázatok koszorúzzák, melyeknek felületeit különböző rajzú arabeszkek töltik meg.

A fő-liuánnak tetszetős formája van, amely nemcsak az alaptervben, hanem a hatalmas gránit monolithokban s a rájuk nehezedő vaskos ívekben is érvényre jut. Utóbbiaknak az a rendeltetésük, hogy azt az éppen nem jelentéktelen kupolát hordják, amely az imádkozó-fülke előtti hely fontosságát akarja hangsúlyozni.[1]

[1] A mecsetet, miután részben bedőlt, a szerző újra helyreállította. Ez alkalommal az a finom esztergályozott fa-fal is helyreállittatott, amely a fő-liuánt a száhntól elválasztja. Ilyen választófalak ritkán fordulnak elő.

Az oszlopok a legkülönbözőbb méretűek ; kapiteljük a korinthusi, s ritkán illik az oszloptörzsekre. Négy lótusz-kapitel is előfordul, ezeknek alsó része a vékonyabb gránit-törzs mérete szerint egyszerűen le van faragva. Oszlopláb gyanánt, ha nem felborított levél-kapitel képezi, az antik piedesztál van alkalmazva. Számos oszlopfejen megtisztításuk után ismét feltűnt a régi aranyozott festés. Az arabeszkeken is, akár kőbe vannak faragva, mint az ajtókon levők, akár gipszből valók vagy fa-faragást mutatnak, mindenütt könnyen ráismerni az egy-

169. kép. El-Márdáni mecsetje. (Belső kép).

kori festésre vagy aranyozásra. De leggazdagabban a falak voltak ellátva, amelyeket négy méternyi magasságig legfinomabb fajta márvány-mozaik borított. (170. kép.) Ehhez járulnak aztán még az áttört gipsz-mezők közrefogott tarka üvegtábláikkal. A hatás nyilván rendkívül szép lehetett, amikor a mecset még friss színpompájában ragyogott.

E fejtegetés kerete nem engedi meg, hogy mindama nagyszerű épületeket leírjuk vagy csak fölsoroljuk is, amelyek Egyiptomban a XIV. század első felé-

ben keletkeztek, amelyet majdnem egészen Mohammed en-Nászir uralkodása tölt ki. Mecsetek és paloták keletkezését illetőleg ez a korszak a leggazdagabb. A tervezés sokfélesége és a megszámlálhatatlan formák mellett mindnyájan a gondolatnak olyan egységéről tanuskodnak, amilyent csak a befejezett, kikerekített stílus mutathat. Mi természetesebb, mint hogy e korból való az az épület is, amelyet méltán tartanak Egyiptom legnagyszerűbb művének és egyszersmind az Iszlám legpompásabb alkotásának: a Házán-mecset.

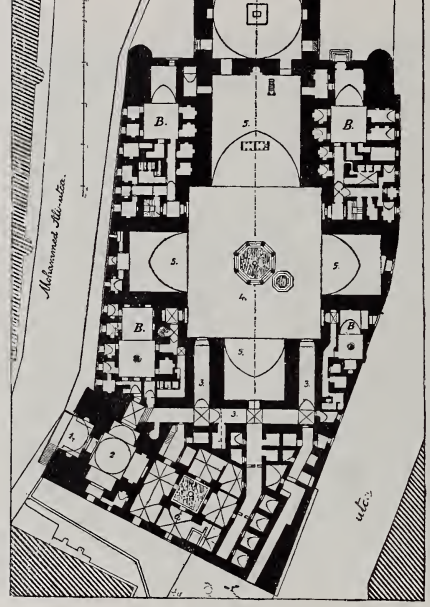
Házán szultán mecsetje 1362-ben épült. Hatalmas tömegével már kívülről is impozáns; egész hossza 150, szélessége 68 méter, faragott kőből való homlokzatai 37·70 méternyi magasságig emelkednek ki a sziklatalajból, amelyen a büszke épület áll.[1] (171—5. kép.) A monumentális, gazdagon díszített kapu alig áll ki egy kevéssé a nem éppen pazarul kezelt főhomlokzatból, amelynek a nyulánk ablakfülkék adnak némi elevenséget. A kapun kívül még a délkeletre néző rész készült különös gonddal; ennek legjelentősebb része a mauzóleum, egy kupolás épület, mely a minaret-díszítette mecset-testből kiugrik. A kupola maga s a kis tornyok a XVII. század végén bedőlt eredetiek helyett vannak. Szokatlanul erős koszorúpárkány, hat sor stalaktittal és 1·30 méternyi kiszökeléssel koronázza az épületet. — A mecset egyes részei is szintoly fontosak. Így az előcsarnok, amely már egymagában is remeke a kőfaragásnak. Ez kereszt-alakú kápolna, karjain stalaktit-mennyezetekkel, amelyekbe aztán szépen beleágaznak a kupola pendentifjei. Ugyanezt az alaptervet követi maga a mecset is, amelybe széles csarnokon át jutunk. De mekkora a terjedelme, micsoda nagyszabású látvány az egyes liuánok szépen ívező dongaboltozata! S ez az

170. kép. El-Márdáni mecsetje.
(A keleti fal része az ima-fülkével.)

[1] A mellette elvonuló utcákat harminc évvel ezelőtt két méternyire feltöltötték, mindazonáltal a mecset talapzatát kész terv alapján ismét szabaddá fogják tenni.

első benyomás mégis mihamar elenyészik, hogy e szinte temérdek tér harmóniája csakis a maga szépségét éreztesse.[1]

A száhn közepén díszül kupolás szökőkút emelkedik. Belseje egyébként a mint várható is, gazdagon van felékesítve. Különösen áll ez a fő-liuánra, melynek fülkefala a legritkább kőfajtákkal van kirakva (175. kép). Klasszikus szépségű kúfi betűkkel ékes fríz futja körül a falakat és választja el őket a bolthajtástól. E tekintetben a sírkápolna sem áll mögötte a liuánnak. A magasból nyíló felső ablakokhoz mindenütt márványburkolat és gazdagon díszített fa-faragványok viszik fel a tekintetet. Sajnos, hogy az utóbbiaknak színpompája már eltűnt; a jókora pendentifeknek szintén fából ácsolt stalaktitjein még meglátszanak a festés nyomai.[2]



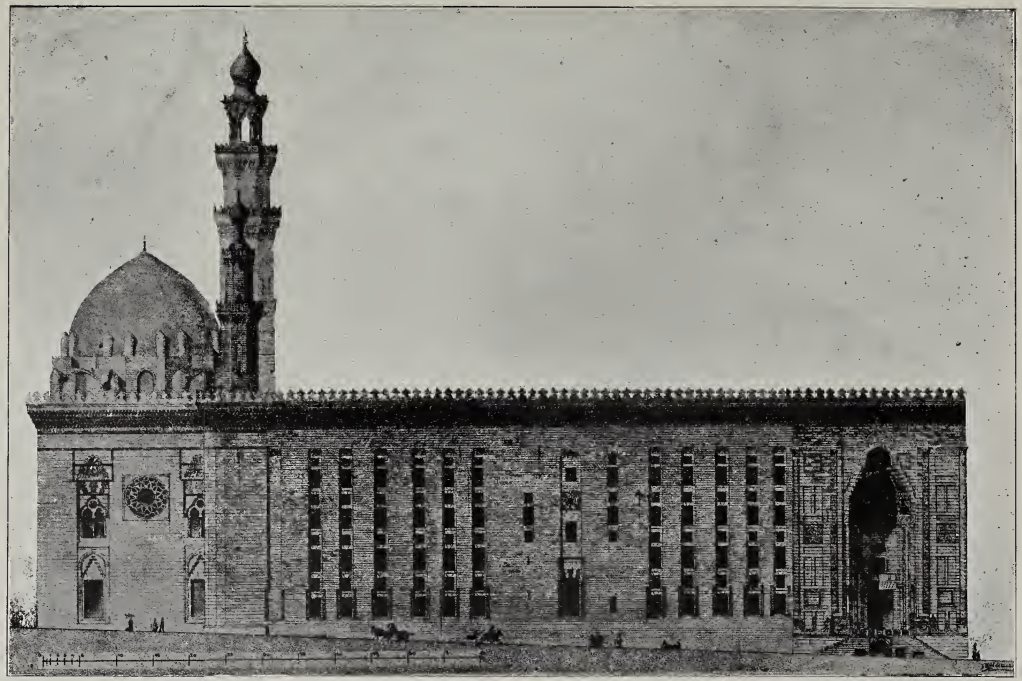
171. kép. Házán szultán mecsetjének alapterve.
A : sír ; *B* : mádrászá ; *1* : bejáró ; *2* : csarnok ; *3* : folyosó ; *4* : száhn ; *5* : liuán ; *6* : mosakodásra szolgáló udvar.

A száhntól és liuánoktól alkotott szögletekbe négy kollégium (mádrászá) van beleépítve, minden egyes szunnita hitágazatnak egy-egy, melyek magukban és külön-külön mecseteket képeznek. Tanítók, tanulók és szolgaszemélyzet számára való lakások alkotják az óriási épület nyugati részét, vagy ott csoportosulnak az említett kollégiumok udvarai köré.

Nagyon messzire vezetne, ha mindazt föl akarnók sorolni, ami itt a kő- és márvány-ornamentika finomságára vonatkozik, vagy a sír-ajtók pazar gazdagságáról beszélni, amely utóbbinak sárgaréz mezői aranynyal és ezüsttel vannak berakva, mindazonáltal nem hagyhatunk figyelmen kívül bizonyos körülményeket, amelye-

[1] Az idevágó képek és jegyzetek a szerzőnek köv. c. monografiájából vannak véve: La Mosquée du Sultan Hassan au Caire. Caire, 1899.

[2] A fenntartási munkálatok a mecsetben négy évvel ezelőtt kezdődtek.

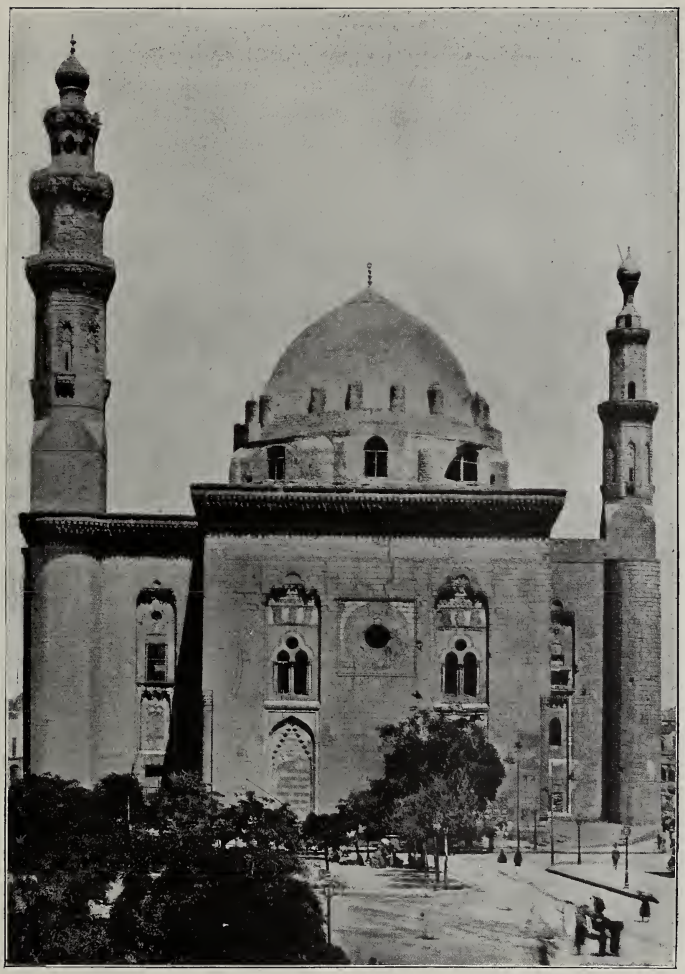


172. kép. Házán szultán mecsetje. (Északi homlokzat).

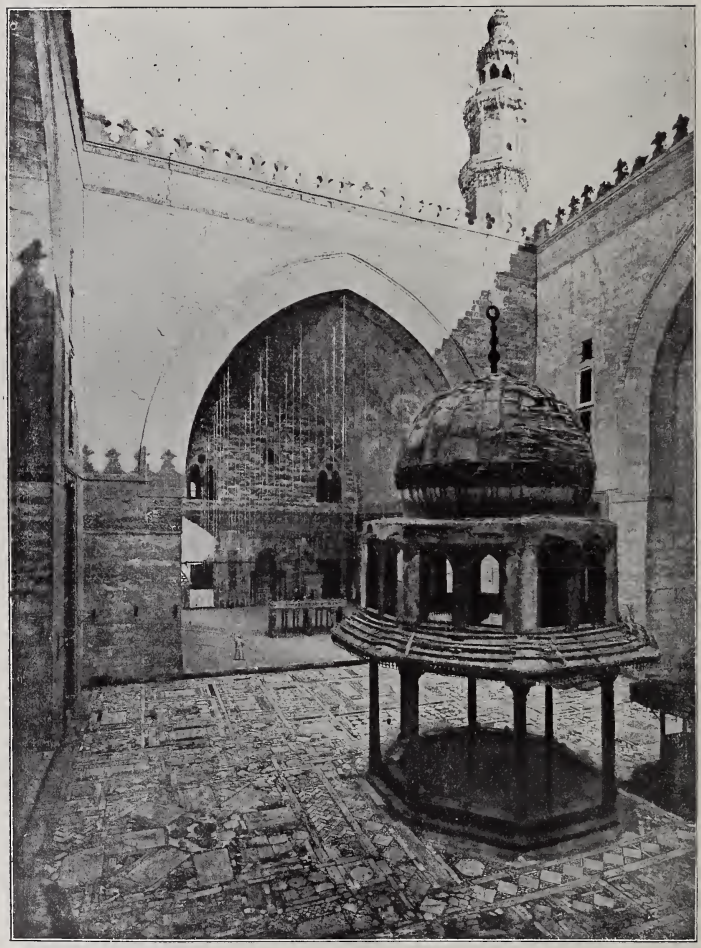
ket soha mohammedán épületen nem lehetett látni, és ezért idegen hatásra engednek következtetni. Ide tartoznak a megfordított helyzetű stalaktitok, aztán az, hogy egyébként jelentéktelen párkányzat van a homlokzatok talapzatán, s az erősen kiugró koszorú-párkány stb. Ez, továbbá az ornamentikában erősen kifejezett naturalisztikus fölfogás arra utalja a kritikust, hogy a kiváló építőmesterben idegent sejdítsen, aki más országokban, talán más stílfajban szokott építeni, de akinek kikristályosodott egyénisége az immár kifejlődött és megerősödött stílus kánonjában nem érvényesülhetett. A nyomok Kis-Ázsiába vezetnek, ahol a szeldzsukok a XII—XIV. századig a klasszikus művészet romjain az iszlámnak egyik nevezetes művészeti mellékágát teremtették meg. Nem lehetetlen, hogy a nagyszerű mecset építője odavaló mester, akinek híre eljutott a nagyravágyó egyiptomi szultán fülébe; ez különben olyan föltevés, amely a művészeti élet ama korára nézve éppen nem valószínűtlen.

Vallásos építkezés a cserkesz-mamlúk szultánok korában (1382—1517). Mint már említettük, az oligarchia átmenete egy más törzsre semmi tekintetben sem okozott valami változást. A mint az Ájjúbidáknak hátrálniok kellett az elhatalmasodott pretóriánusok előtt, akiknek oltalmához versenytársaik ellen folyamodtak, ugyanígy lett áldozata az utolsó turkoman törzsű szultán is az elhatalmasodott cserkesz mamlúkoknak. A következő uralkodók idejében csak kevés szultán alatt élvezhetett a századok óta egyesült Egyiptom és Szíria valamelyes békét. Mert, mikor Káláún családja kihalt, amelynek hosszú láncolata a nép és emirek szemében bizonyos konvencionális öröklési joghoz juttatta a családot, a trónváltozások hihetetlen gyorsasággal következtek egymás után. Az új dinasztia huszonhárom szultánja közül csak tizennégyen uralkodtak kilenc évig! Az uralkodók csekély kivétellel és példájuk szerint a főrangú urak csak a saját érdeküket tartották szem előtt; gazdagodni, szép emlékművekkel büszkélkedni volt életük célja. Mivel azonban csak egymás közt harcoltak, azért a nép nem valami nagyon szenvedett ez éppen nem bátorságos időkben, annál kevésbbé, mivel a politikai életben amúgy is csak igen kevés része volt. S csakis ez a körülmény magyarázza meg, hogy a művészetek megmaradtak virágzásukban.

A mecsetek, mint ezelőtt, továbbra is mind a két terv szerint épülnek, mindazonáltal a Kairóban ez idő tájt épült félszáz mecset közt csak négyet találni olyat, mely az oszlopcsarnokos formát mutatja. Meglehet, hogy a város immár bőven el volt látva imaházakkal, lehet, hogy a társadalmi viszonyok maguk nem engedtek valami nagyobbszabású művet létesülni, vagy hogy ezentúl már nem járt oly könnyűszerrel meglevő templomokból vagy kápolnákból venni a szükséges oszlopokat, mivel a források immár kiapadtak, — elég az hozzá: a XV. század közepe óta keletkezett mecsetek jellemző vonása szerény terjedelmük. Ez esetben, miként a liuánok, most a száhn is tetőt kap, még pedig legtöbbször fából, mivel itt a faragványok vagy a stuccóban ráalkalmazott díszítések pompásabb hatásnak nyitottak utat, ami fődolog volt a pompakedvelő alapítók szemében. Egyéb változtatások az alapterven jóformán figyelemre se méltók: ilyesmit jobbára a kiépített utcák iránya, vagy a teleknek a szent város



173. kép. Hászán szultán mecsetje. (Keletről).



174. kép. Házán szultán mecsetje. (Belső kép).

felé való kipécezése követelt meg. Egyik-másik e nemű feladat megoldása természetesen nincs minden báj híján és nem kis tervezésbeli ügyességről tanuskodik.

*

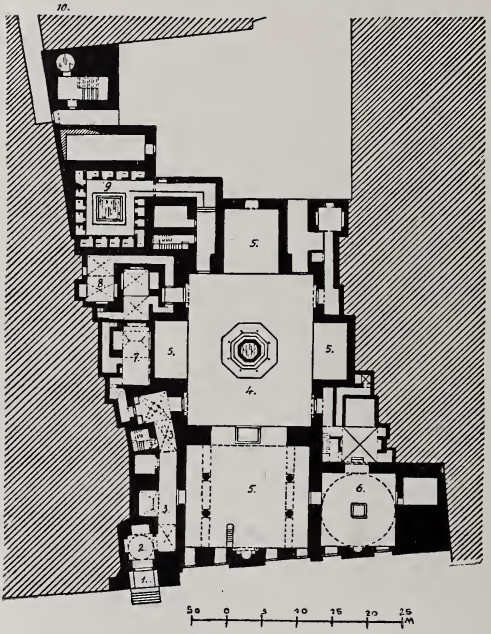
Bárkúk-nak, az új dinasztia megalapítójának nevéhez fűződnek az ő mádrászái 1386-ból a Káláun-féle épület-csoport szomszédságában, továbbá a keleti nekropolisban tőle megkezdett nagy sír-mecset, amelyet azonban csak fia fejezhetett be. Az elsőkhöz is hozzá van építve egy sírkápolna (valamely leányáé), azonban ennek rendeltetése első sorban az volt, hogy kollégiumul szolgáljon. Mivel ez világosan mutatja a XV. század kereszt-alakú mecsetjének tiszta tipusát, azért rajta fogjuk tanulmányozni a bevégzett mecsettervet.

176. kép. Bárkúk szultán mecsetje (homlokzat).

Ez a mecset főhomlokzatával a híres Béjn el-Kászréjn útra néz s mint a Kámil, Szálih Ájjúb, Káláún és másféle épületek a hajdani fátimida-palota alapjain emelkedik (176. kép). Egy tekintet fölismerteti minden részletét: a kissé kiugró kaput, a homlokzatot a kupolával s a legvégén fölébe emelkedő minarettel. A homlokzatot széles, sekély mélységű fülkék élénkítik, amelyek stalaktitokban végződnek. Bennök két sorban vannak elrendezve az ablakok; a felső ablakok és a fülkefejek közt széles feliratos szalag húzódik végig. A torony, az ő legfelső, áttört emeletével már lényegesen elüt a Szálih Ájjúb és Káláún nehézkes minaretjeitől.

Több lépcső vezet a kapuhoz, amely stalaktit-fedeles fülke gyanánt nyílik a belépő felé, két oldalt a mákászel nevű széles padokkal s a mögöttük levő előcsarnokkal; itt volt annak idejében a portásnak falazott padja (177. kép). A folyosón, mely könyökben meg van törve, — hogy az épület belsejét az arra menők kíváncsi tekintetétől megóvják, amit lakóházaknál is alkalmaznak — balra a sohasem hiányzó ivó-fülke van — szebíl (ma máziárá) —, továbbá az imádságra hívó muezzin-nek való lépcső, amelyen a teraszra s innen a minaretre érhet. Végre egy utolsó fordulattal a négy liuántól körülvett nagy

száhn tárul elénk. A mellék-liuánokat csúcsíves dongaboltozat fedi; hasonló ívvel kezdődik a fő-liuán is, amelyet két pár monolith gránit-oszlop három hajóra oszt; ennek azonban gazdagon faragott és festett mennyezete van (178. kép). Falai márvány-táblázattal borítottak, amely a keleti részen a tarka színekkel ragyogó ablakokig ér föl. Az ízléssel diszített ima-fülke oldalán áll a szószék — minbár —, és ettől nem messze a Korán felolvasójának olvasópolca, a kurszi el-kahf.



177. kép. Bárkúk szultán mecsetjének alapterve.

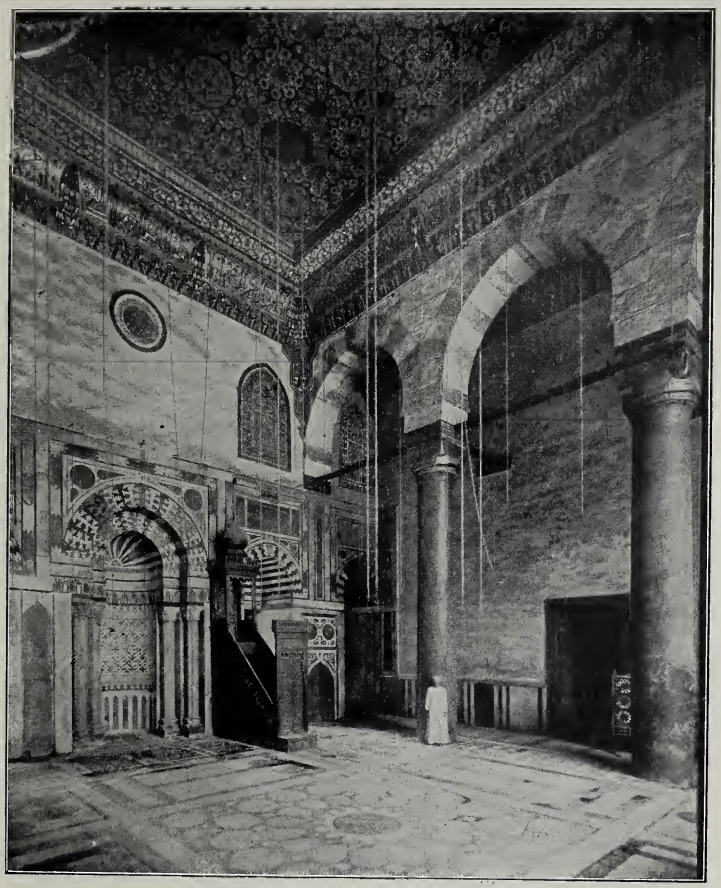
1 : bejáró; *2* : előcsarnok; *3* : folyosó; *4* : száhn; *5* : liuán; *6* : sír; *7—8* : kis mádrászák; *9* : mosakodásra szolgáló udvar; *10* alatt ○ : kút.

Olyan ajtó, mint amelyen át a száhnba léptünk, még három van. Az elsővel szemközt álló ajtó egy kis előudvaron át a már említett sírkápolnába vezet; a harmadik egy szobába, ahol a mecsethez tartozó dolgokat őríznek, az utolsó végül egy kis mádrászába. Hasonló iskola, amelynek fő alkotó része a nyitott udvar és liuán, van az első és a főcsarnok közt is.

Még két más ajtó látszik a nyugati liuán oldalain. Az elsőn át széles csarnokba jutni, ez tágas, törmelékkel fedett térre nyílik, ahol hajdan valószínűleg lakosztályok lehettek. Ez az ajtó nyilván szintén csak a tisztáknak, táhir-oknak szolgálhatott, vagyis olyanoknak, akik már átestek a szabályszerű mosakodáson, mely elengedhetetlen volt a mecsetbe közvetetlenül belépőknek. Akik még nem végezték el a mosakodást, a mecset mögött húzódó kis utcán át lépnek a külön e célra szolgáló mosakodóudvarba, a dúret el-miá-ba, amelynek közepén vízmedence van. Szorosan az udvar mellett van ásva a mély kút — szákiá — ennek magas teraszán pedig a kerék, amelyhez a kerékvontató bika az emelkedő úton csak bajjal tud feljutni. Végezetül lépcsők

vezetnek a szolgák és tanulók lakásaiba, mert Bárkúk mecsetje ugynevezett „gámá-mádrászá“, vagyis mecset-kollegium.

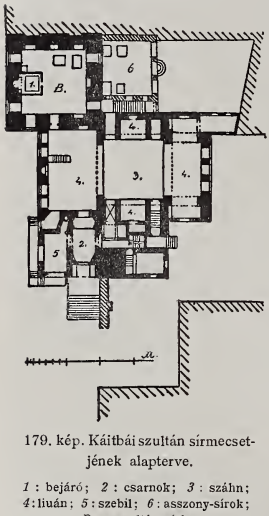
*



178. Bárkúk szultán mecsetje: a fő-liuán.

Az imént leírt templom e korszak nagyobb építményeinek csoportjába tartozik; utána egész sora következik a nem kevésbbé szép mecseteknek. A többiek, amelyeket, mint már említettük, kisebb terjedelemben építettek e korban, csekély eltéréssel hasonlók ehhez. Különösen szerették őket sírokhoz építeni. Velök a sírokkal kapcsolatosan a következő fejezetben szándékunk megismerkedni.

Síremlékek. Volt alkalmunk tapasztalni, hogy a mohammedánok különálló sírkápolnákon kívül ilyeneket mecseteikhez is hozzáépítettek. Arra is emlékezhetünk, hogy az első példát erre nézve Szálih Ájjúb (1250) sírjánál találtuk, amely a hét évvel előbb emelt mádrászához van hozzáépítve. Ugyanezzel az elrendezéssel találkozunk a Hászán szultán- és a Bárkúk-féle építkezésnél. Mindazonáltal voltaképpeni síremlékeknek azok nevezhetők, amelyeknél a sírkápolna a fő, s amelyeket a mecsettel ellátott kolostor (chánká), mint a Bárkúk-félét, avagy egy kisebbszerű mecset, mint Káitbái szultán sírkápolnáját, tesz szent helylyé.



179. kép. Káitbái szultán sírmecsetjének alapterve.

1 : bejáró; *2* : csarnok; *3* : száhn; *4*: liuán; *5*: szebil; *6*: asszony-sírok; *B*: a szultán sírja.

Az utóbbihoz hasonló temetkező-mecsetek és különálló sírkápolnák lepik el a várostól keletre és délre elterülő nekropolist.[1] Ezen emlékek sem nagyszerűség, sem kiviteli ügyesség dolgában nem állanak mögötte a város egyéb mecseteinek. Köztük egyike a legbájosabb alkotásoknak azon már említett mauzoleum, amelyet Káitbái szultán (1468—96) emeltetett magának 1474-ben (179—180. kép). Külseje a tömegeknek szerencsés csoportosításával igen tetszetős hatást kelt. Elülső szöglete a földszinten a nyilvános kút-helyet, a szebíl-t zárja magában, az ő nagy ablakrácsozatával; efölött emelkedik a szellős kuttáb, az elemi iskola. Jobbra a magas, fülkés kapu kétszínű márvány rétegekből; mellette a gyönyörű harmóniában fölépült karcsú minaret emelkedik az égnek, amely bízvást az összes stílusfajok legszebb toronyépítkezéseihez sorolható. Balfelől a fejedelmi sírkápolna zárja be előretörő testével az épületet, fent a szépen hajló kupolával, amelyet finom faragású ékítmények egész hálója borít be. A sír betetőzésénél feltűnik az a rész, amely az al-építmény és a dob közé van ékelve s amely pontosan fedi a belsőnek pendentif-képzését s követi az utóbbinak hajlását. Ezen külső átviteli résznek megalkotására nyilván az a szükséglet vezette az építőt, hogy a telt szöglet faltömegét megtakaritsa. Ezek

[1] Ez a temetkező-mecset a város keleti részén van, eközt és a Mokáttám domblánc között. Ezt a csoportot a citadella-koronázta magában álló magaslat északi és déli csoportra osztja. Az első „kalifa-sírok", a déli pedig „mamlúk-sírok" neve alatt ismeretes. Mindazonáltal ezen elnevezések éppen nem indokoltak.

Vallásos építkezés a mamlúk-szultánok korában.

Síremlékek Egyiptomban.

180. kép. Káitbái szultán sír-mecsetje. A mauzoleum homlokzatának képe.

181. kép. El-Ghúri szultán mecsetje. (Belső kép.)

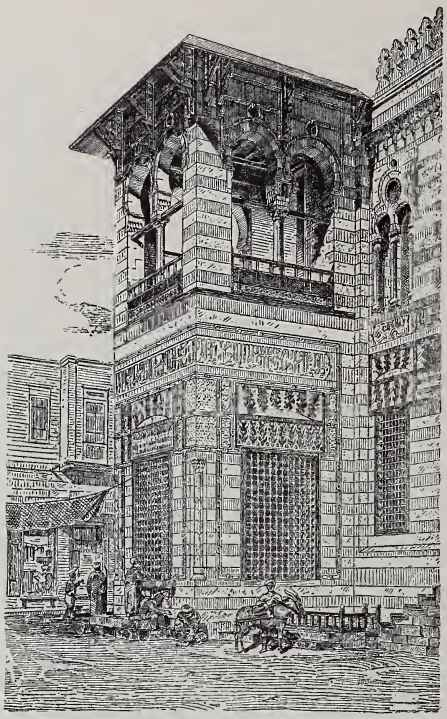
a szöglet-kiképzések aztán a legkülönbözőbb motivumokra adnak alkalmat. Majd görbe irányban haladnak, mint itt, majd egyszerűen lépcsőzetes emelkedésben könnyítik meg a tömeget, vagy fél-piramisoknak maradnak (182. kép).

Az a mód, amelylyel a Káitbái-mauzoleum az ő külső hatásában megjelenik, jól áttanulmányozott alaptervről tanuskodik. A bejárattól csarnok vezet a mecsetbe, s csak ez utóbbin át juthatni a sírhelyhez. Itt először is szembeötlik a falak tövének beburkolása fekete és fehér márványnyal; ugyanilyen anyagból

182. kép. A kalifa-sírok egy része.

való a szépen rajzolt padlat is. Az imádkozó-fülke, amely előtt a márványból való ravatal áll, domború faragványoktól pompázik; erről a szemlélő tekintete a tarka ablakokhoz és a kupola felé emelkedik föl, amely utóbbin még világosan meglátszanak a festés nyomai.

A mecset maga jellegzetes a korszakra nézve. Kicsided terve mellett szähn-ja fedett. Az oldal-liuánok jóformán jelentéktelen mélyedésekké alakultak át. Itt a falak márvány-táblázata és részben a padlaté is eltűnt, de az utóbbinak maradványai gazdag rajzra engednek következtetni. Bizonyos magasságban finom farag-



183. kép. El-Ghúri szultán kútháza és iskolája. (Herz rajza.)

ványú feliratos szalag húzódik végig a falakon, amelyen az aranyozás még világosan meglátszik. Az egész fölött végül a famennyezet pompázik, ennek gerendázatán a festés és a lemezarany majdnem túlságosan gazdag hatást keltenek.[1]

A Káitbái-féle mecsethez számos, nem kevésbbé szép mecset csatlakozik, közöttük el-Ghúri szultánnak 29 évvel fiatalabb mecsetje. Belseje márvány-borításával és padlatával a gazdagság benyomását kelti (181. kép). A száhn falai finom aranyozott szobrászati díszben pompáznak. Keleti falához a művészi faragású minbár támaszkodik, mellette a koránolvasó pulpitusa, mindkettő a műasztalosság kiváló munkája. Egyszóval belső építkezését tekintve a mecset nem áll mögötte a Káitbáifélének, viszont az utóbbinak kiváló előnye a gondosan kiképzett külső, amiben az e korbeli, sőt az előző korból való mecseteket is felülmulja.

*

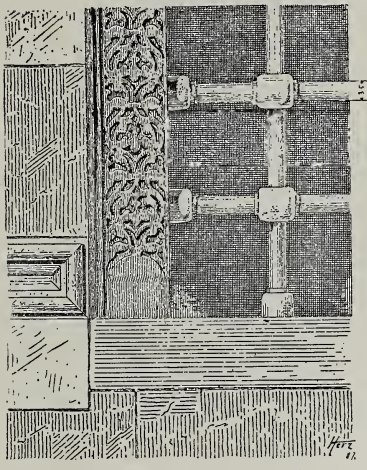
Fölemlítettük a magukban álló sírkápolnákat. Ezeknél négyszögű al-építményre karcsú kupola borul. Ilyen emlékekből állanak az úgynevezett kalifa-sírok. A 182. képen, amely a nekropolis egy részét ábrázolja, több ilyen kupolával fedett sír látszik, melyek közül az előtérbeli négy hatalmas pilléren nyugszik, míg a háttérbeli a már említett sírmecsetekhez csatlakozik. E nekropolisnak egy sírja sem korábbi, mint a XIV. század; legtöbbje a következő századból való.

[1] Ez emlékműnek helyreállítását pár évvel ezelőtt végezte be a szerző.

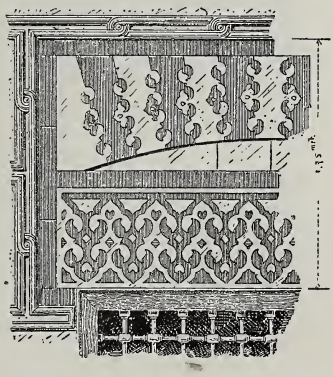
Világi építkezés. A vallás céljait szolgáló építkezésnél minden célbavett változatossága mellett mégis bizonyos kánont kellett az építőnek betartania; ezzel szemben a köz- és magáncélra szolgáló különféle alkotásoknál sokkal jobban lehet a stílust méltatni, ahol is számba kellett venni minden egyes esetben a tárgyi követelményeket, a helyi körülményeket és a megrendelő óhajait. Mennyiben tett eleget mindezeknek a stílus, a következő fejezetekből fog kiviláglani, amelyekben a legfontosabb idevágó építkezési tárgyakat szándékozunk sorra venni.

A közhasznú alkotások legtöbbje a vallás határozott parancsában gyökeredzik. S ezek a nagyravágyók számára kiváló eszköznek bizonyultak, hogy tekintélyüket a nép előtt emeljék, vagy befolyásukat megerősítsék. Így keletkeztek nagyszámmal elemi iskolák, ahol különösen a koránt tanították; kútkápolnák, ahol a szomjazó szomját olthatta; itatók, kórházak, fürdők stb. effélék; valamennyije jótékonysági intézmény, melyeket sokszor nagy költséggel létesítettek. Ezekből itt a főbb csoportokat soroljuk fel s végezünk majd a lakóházak ismertetésével.

Iskolák, kútkápolnák és itatók. Nincs Kairóban régi utca, melyben több nyilvános kút ne volna. Hogy mennyire átérzi a mohammedán ember ezek jótékony rendeltetését a forró éghajlat alatt, már a kút neve is mutatja: „szebíl", a mi a. m. „jámbor út", azaz valami Isten-rendelte parancs teljesítése. A szebílek mindig kis elemi iskolával, kuttáb-bal vannak összekapcsolva, amely a kút felett van elhelyezve; ezek mindig egyik alkotórészét teszik a mecsetnek és csak a XV. századtól kezdve vannak tőle elválasztva.

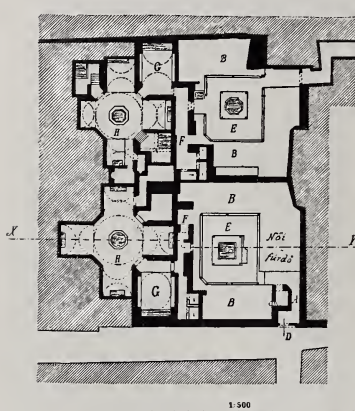


184. kép.
Részlet a Szebil el-Ghúri egyik ablakáról.



185. kép. A Szebil el-Ghúri egyik ablakának márvány-burkolata. (Herz rajza.)

A legrégibb kútház a Gái el-Júszufi-tól 1373-ban alapított mecset északkeleti szögletén áll. Egész sora követi ezt a kútházaknak, amelyek a kúttáb szellős íveivel lényegesen hozzájárulnak az oromzatnak tetszetős kiképzéséhez. Szeretik őket az épület valamelyik szögletére helyezni,[1] ahol bronzrácsos ablakaikkal, amelyek mögött a vízmedence van, szinte hivogatják a szomjas járó-kelőket, hogy szomjukat eloltsák. El-Ghúri szultán (1501—1516) temetkező-mecsetjénél a szebíl-kuttáb nemcsak hogy a szögleten áll, hanem valósággal kilép az épületből, s ez hatás tekintetében rendkívül szerencsés gondolat (183—185. kép). A török világ korában a mecsettől elválik és — amint mindjárt látni fogjuk — önálló épületet alakít, de így is mindig jó hatású.



186. kép. Kairói fürdő alapterve.

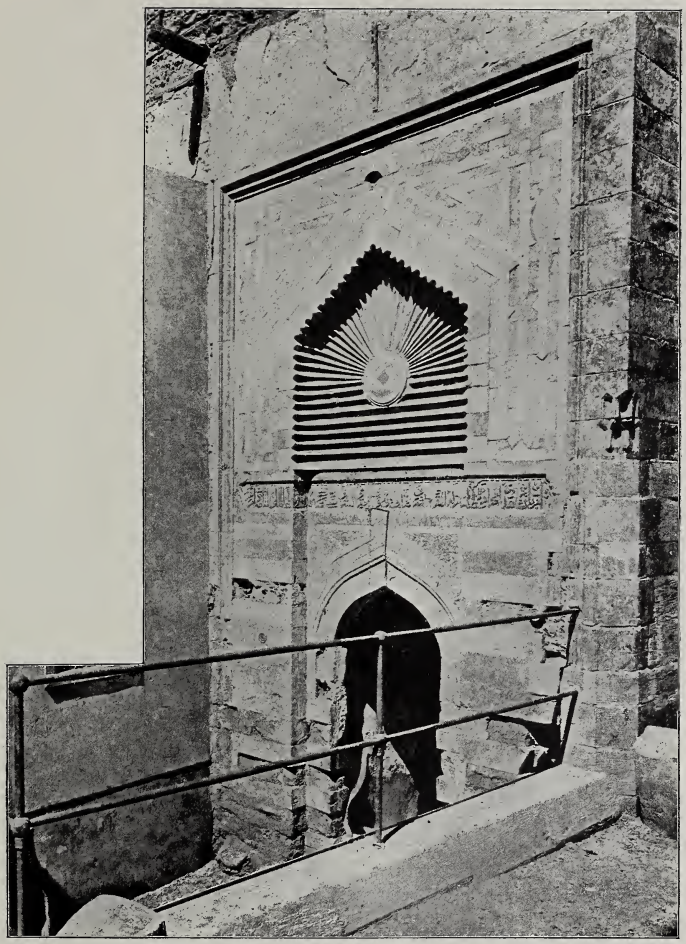
Az itatók, amelyeket szintén a mecsetekhez vagy legalább közelükben építettek, voltaképpen pilléres csarnokok; hosszanti oldalukhoz van fektetve a nagy kővályú. Ezek is ugyanolyan költséges építkezések, mint a már eddig említettek, finom faragványokkal falaikon, aztán faragott és festett mennyezettel.

Fürdők. Az arab fürdők nyilván a rómaiak utánzásai, amelyekből Alexandria elfoglalásánál állítólag négyezret találtak. Az arab fürdők, ami építészeti értéküket illeti, a meglevő maradványokból ítélve, aligha állottak mögötte a római enemű építkezéseknek, mindössze fűtőszerkezetük kezdetlegesebb; de ez talán csak az ország elszegényedése óta van így, mert manapság nincs arab fürdő, amely kétszáz évesnél régibb volna.

Legépebben fennmaradt Kairóban az a férfiak és nők számára való kettős fürdő, amely a Szurugíje-utcában áll, s amelynek a 186. kép[2] mutatja az alaptervét. A C és D bejárókon és az A folyosón át a nagy E csarnokba jutunk, amelyben a falakon magas emelvények B vannak alkalmazva, ahol is minden fürdőző megkapja a maga helyét, hogy levetkezhessék s esetleg a fürdés után rövid pihenőt tarthasson. A terem közepét szökőkút díszíti. Ebből F-en át a langyos G helyre jutni s végre a forró gőzzel teli H főterembe, amelynek nagy szárnyai kádakat foglalnak magukba.

[1] Mint Káitbái mauzoleumán (180. kép).

[2] Ez a kép Franz Pascha „Die Baukunst des Islam" című munkájából való; e könyv számára a szerző mérte föl és rajzolta meg a fürdőt.



187. kép. Besták emir fürdőjének kapuja.

Amint az alapterv mutatja, valamennyi helyiségnek fölső világítása van. Ezt azzal érik el, hogy a könnyed mennyezetekbe kis üvegburákat bocsátottak be.

Történelmileg nevezetes fürdőkből, mint már említettük, kevés maradt fenn számunkra; ide tartozik az a szép kapu, amely a Bestâk emir emelte fürdő-höz tartozott, a XIV. század első feléből és a száz évvel utóbb el-Muájjád szultántól épített kupola-terem. A kapu (187. kép) arab kagylóval fedett lapos fülke és egészen fehér és fekete márványból való. Ez utóbbit ugyanilyen (t. i. fehér és fekete) fonadék-mű futja körül, közepén a három részre osztott korong s benne az emir címerjele, egy négyzetes lemezke látható, amely valószinűleg az emir tisztségét jelzi, hogy t. i. gásánkir, azaz asztalnok volt. A fülke alatt faragott feliratos szalag húzódik végig, a mely ez „áldott fürdő" emelőjének címeit közli.

188. kép. El-Muájjád szultán fürdőjének kupola-terme.

Hogy mi is lehetett egy arab fürdő a XV. században, arról élénkebb képet ad nekünk a Muájjád-féle már említett kupola-terem (188. kép). A négy liuán szelíd hajlású ívein fülkés pendentíftől tartott magas kupola emelkedik égnek, ezt ablak-koszorú övezi s ezen kívül egyéb fényforrása nincs. Dekorativ rostélyaiból semmi sem maradt fenn, mindössze feliratokkal ellátott széles öve látható még.

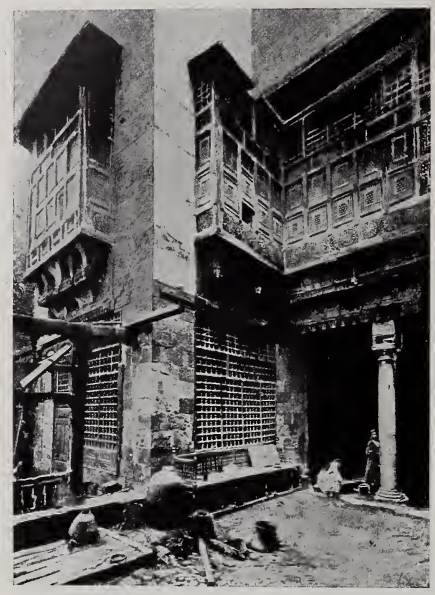
Kórházak. Egy népnél, melyet vallási szabványok köteleztek a jótékonyságra s amelynél az orvoslás nagyban virágzott, nyilván kiváló gondozásban kellett részesülniök a kórházaknak, a bimárisztán-oknak, amint őket a perzsa nyelvből vett szóval nevezték. Kettőt ismerünk, a leghíresebbet, Káláún szultánét (1279—90) és az el-Muájjád szultántól (1412—21) emeltet, de ezek már csak eltorzított maradványaikban állnak fenn. Az első kórház Káláún szultánnak már említett sírjával és mecsetével kapcsolatosan hatalmas csarnokokból állt, amelyekben a szenvedők nemük és betegségük szerint elkülönítve találtak menedéket. Néhány csarnoka is fennáll még, bár be van építve s a síréhoz hasonló szép stucco-díszítéseket mutat, amint róluk már megemlékeztünk. A Muájjád-féle kórházból csak külsejének maradt meg néhány részlete, s ezek a kor stílusát mutatják.

Karaván-szerájok. (Uákálá.) A világi építkezés legszebb példái közé tartoznak az uákálá-k, hatalmas kiterjedésű építkezések, amelyeknek az volt a rendeltetésük, hogy az utazó kereskedő népnek a városban való tartózkodása idejére szállást adjanak. Ilyen karaván-szerájok egyes részei fennmaradtak a XIV. századból és néhány, majdnem eredeti alakban, a XV. századból. Több emeletes, hosszú oromzatukat tágas kapu és esztergályozott fa-mívű ablakok és szögletek élénkítik. A felhozott példának (189. kép) a földszintjén bolthelyiségek vannak; belül a több emeleten eloszló szobák egy nagy udvart vesznek körül, amelynek

189. kép. A Káitbái szultán-féle uákála Kairóban.

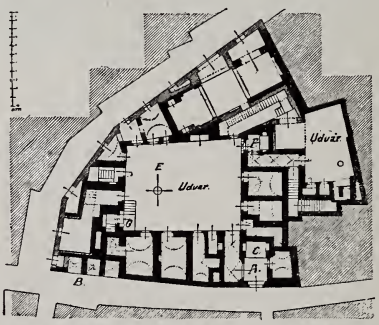
közepét bizonyára valami közös gyülekezési hely, vagy szökőkút díszítette. E szobák közül az alsók az árúk beraktározására, a felsők pedig lakásul szolgáltak. Az udvar, a körfolyosók szabadon álló támasztékaival, igen tetszetős hatást kelt.

A lakóház. A karaván-szerájokhoz volnának csatolandók azon bérházak, — rább-ok, — amelyeket több család lakott egyszerre. Az egyetlen ismeretes régi rább-ról, t. i. a kairói Dárb el-Áhmárban levőről, kevés a mondanivaló. A mohammedánok társadalmi rendje az elkülönített lakóházat követelte meg; könnyű tehát



190. kép. Kairói ház udvara.

ebből belátni, hogy a ház kérdése az építészet számára mindenkor élénk ösztönzésül szolgált, noha a mohammedán családi élet elzárkózottsága, hébe-korba a zavargó mamlúkokra való gyanakodás éppen nem kedveztek a ház külső kiképzésének. Innen származnak azok az ellentétek, amelyek az összes oromzati kiképzéseknél feltűnnek, mikor például egy gazdagon kezelt házkapu mellett nagy gondozatlan falfelület van, vagy drága másrábíje-erkély [1] és finom szerkezetű szöglet-képződések mellett semmitmondó homlokzati részletek. Belül aztán az összes részek annál nagyobb gonddal, szeretettel vannak kezelve. Az udvarba lépve, olyan oldalfalak és szögletek veszik körül az embert, amelyek festői tekintetben semmi kívánni valót sem hagynak (190. kép). — A legépebben fennmaradt példányok egyike azon ház, amelyet Dzsámál ed-Dín, a kairói kereskedőcég főembere, 1633-ban építtetett a Ghúri-mecset közelében. Korát tekintve ugyan a török korba való a ház, azonban nemcsak alaptervében követi mindvégig az előbbi századok házait, hanem belső fölszerelésében is, ahol is a falak mozaik díszítése és a mennyezetek bátran kiállják a versenyt a legvirágzóbb korszak e nemű alkotásaival.

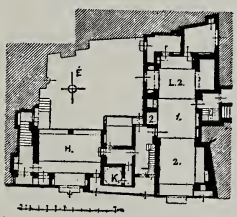


191. kép. Dzsámál ed-Dín háza. A földszint alapterve.

[1] Másrábíje-nak hívnak minden falat, amely esztergályozott fából van összeróva.

192. kép. Dzsámál ed-Dín háza. Följaró a férfiak számára és a mák'ád.

A földszinten (191. kép) vagy általában semmi, vagy alig néhány ablaknyílás szolgál az utcára, mindössze az ajtó (A) és pár kis bolthelyiség (B) van rajta. A küszöbön átlépve a téglából rakott (C) pad tűnik szemünkbe, a portás tartózkodó helye. Hogy az udvarra érjünk, a baloldali csarnokba kell befordulnunk. A bejárat és a csarnok úgy vannak megalkotva, hogy — mint azt már előbb a mecset-bejáratoknál láttuk — a járókelők hivatlan szeme az udvarba be nem tekinthet. A közepes nagyságú udvar négy oldalát a szolgák szobái, konyhák, a kút stb. foglalja el. Két ajtaja különösen kiválik nagyságával és architektonikus részleteivel az F bejárat az asszonyoknak (hárim) szól, akik egy folyosón és lépcsőn át juthatnak a belső lakosztályaikhoz; fontosabb a G-vel jelzett hely az udvar délnyugati szögletében, ahová pár lépcső vezet föl (192. kép). Ez a feljáró a mák'ád-hoz H vezet, az első emeletre (193. kép), ahol a háziúr a látogatókat fogadta s a meleg nyári napokon az északról lengedező szellőben hűselt. Ezeknek a loggiáknak gyakran három ívük van, sőt öt ívben is nyílnak az udvar felé, mint ezt az a hatalmas mák'ád mutatja, amely egyetlen maradványa a Mámái emirtől 1495-ben épített palotának; a ház manapság Béjtel-Kâdi (a bíró háza) néven ismeretes Kairóban.



193. kép. Dzsámál ed-Dín háza. (Az első emelet alapterve.)

Azonban a Dzsámál ed-Dín-féle ház felső emeletének legszebb részébe csak az I ajtón juthatni; mellette kis fürdő K van.

Az L főtermet az ú. n. ká'á-t értjük, amely

jóformán az egész udvar-oldal hosszában, az utca-vonalig húzódik (194. kép). Ez a díszterem, mely az arab háznak legelőkelőbb helye, a képzelhető legnagyobb költséggel van fölszerelve. Márványpadlat, mozaik a falakon, gazdag faragású festett famennyezet, elefántcsont-betétes ajtók, összes ismert eszközeikkel, bőven hozzájárulnak, hogy a terem kiválóságát kitüntessék. Alaptervében könnyen ráismerni a legutóbbi korszak mecsetjeivel való hasonlóságra; a ká'ában is megkülönböztethető az 1-gyel jelzett mélyen fekvő rész, mely a mecset száhn-jának felel meg, amely köré a 2-vel jelzett liuánok csoportosulnak. Igaz, hogy ezek közül a két oldalliuán magas sekély fülkékké van kiképezve, de ugyanezzel már nem egy mecsetnél is találkoztunk. A teremben a liuánokon kívül más mélyedések is vannak, ahol meleg időben jól esik a pihenés. Mert noha a világosság csak alig hat át az oldalablakokon és a 11 méter magas középtéri kupola lámpásának (nyílásának) tarka üvegein, a terem mégis jól szellőztethető, s ezt tisztességes magasságának köszöni. Helyzeténél fogva a ká'á a loggia felől és a belső részek felől egyaránt hozzáférhető, mert nem ritkán férfivendégek is megfordulnak benne, csakhogy ilyenkor az asszonyok a másrábije-fafala mögé vonulnak, amely a háttérben a nagy fülkétől jobbra látható.[1]

194. kép. Ká'á (díszterem) a Dzsámál ed-Dín-féle házban.

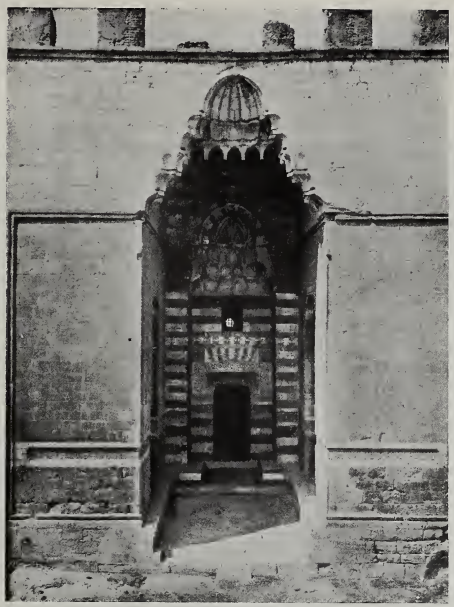
*

Elrendezésükben a paloták követik a házakat, csakhogy náluk minden a nagyszerűségre, a pompára számít. Óriási udvaraik köré nagyívű csarnokok

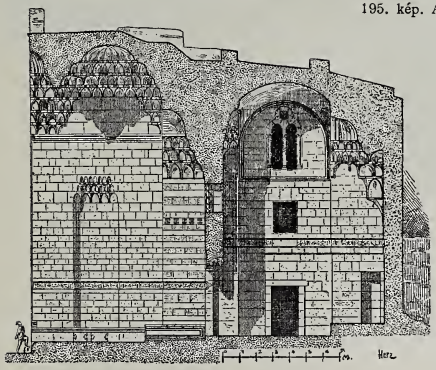
[1] A ház északnyugoti részén is van egy ká'á, a melynek az utca felől volt a bejárata; ez nyilván későbbi toldás.

csoportosulnak, nyilván az emir nagyszámú cselédsége számára; a mák'ád merész hajlású íve jókora részét foglalja el az udvar oldalának; a palota kapuja nemcsak szépségben vetekedik a mecsetek bejáratával, hanem nagyság tekintetében is. Így a XV. század második felében épült Jusbák emir-féle palota kapuja (195. kép), Hászán szultán mecsetje mögött.[1]

Az egész palota finoman összeillesztett vöröses, kemény kőből van építve, amelyet vízszintes fehér márványrétegek és feliratos frízek szakítanak meg. Szépek a főbejárat mozaikjai is. A művészi kőillesztésről világos fogalmat ad a hosszmetszeti kép (196. kép). De



195. kép. A Jusbák-féle palota kapuja.



196. kép. Jusbák-féle palota kapuja. (Hosszmetszet.)

már a ká'á méretei is elégségesek volnának, hogy a palota nagyszerű voltáról tanuskodjanak. Hossza 43, szélessége 16 méter. Említésre méltók azok a drága ajtók és mennyezetek is, amelyek a Besták emír-féle (1336) palotá-ban

[1] Ez a palota talán már a XVI. században épült, L. erről a Comité de conservation des monuments de l'art arabe, XI-ik füzetét. Caire, 1894, továbbá Max van Berchem. Corpus inscriptionum arabicarum. III. 458. lap.

még fennvannak. A 197. kép abból a mennyezetből való, amely a ká'á-nak az utcára néző részét fedi; fából van ácsolva gazdag stucco-díszítésekkel és festéssel.

Iparművészet. Az a korszak, amelynek fővonása a pompa-kedvelés volt, nyilván a kisművészetek fejlesztésére is kiváló hatású lehetett. És valóban, alig

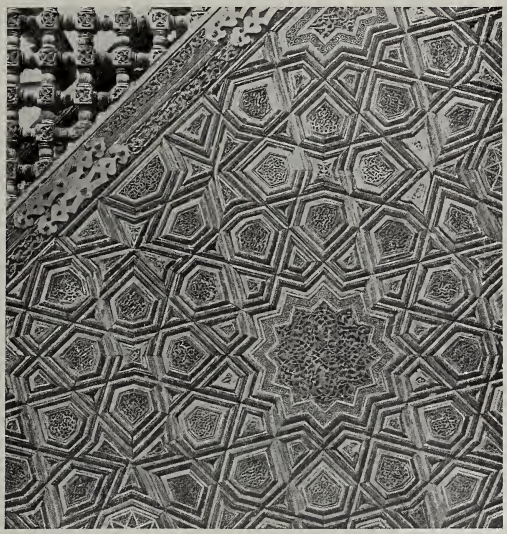
197. kép. Mennyezet Besták emir palotájából.

találunk időt, amely az ipar minden terén annyi ízléses dolgot teremtett volna, mint a mamlúk szultánok korát.

A kiképzett stílus, párosulva a díszítésben nyilvánuló kedvteléssel, minden téren olyan tevékenységet fejtett ki, hogy még a legjelentéktelenebb házi eszközök sincsenek műérték híján. A gazdagabb termelés viszont olyan készséget, ügyességet teremtett meg az egyes iparágakban, hogy az a technika legnehezebb feladatait is képes volt megoldani. Ennek a körülménynek köszönhetjük, hogy sok ipari munka, noha századokon át parlagon hevert, még sem ment tönkre.

Az asztalosmesterség műveiből az apró mezőkből összeállított lapok olyanok, mintha ma készültek volna. A mecsetek belső ajtai, továbbá két bútor-

darabja: a minbár és az olvasó-polc, majdnem mindig műremekek. A Szálih Tálá'i-féle, 1280-ból való mecsetben például (198. kép) a keményfába vésett finom, ízléses arabeszkeket csodálhatjuk meg, a Kicsmász-mecsetbelin (1481) a mezők ébenfával és elefántcsonttal vannak berakva, ajtófélfái és baldachinja pedig gazdagon festett és aranyozott. Pompás az az újabban helyreállított olvasó-polc is, amelylyel el-Ghúri szultán látta el mecsetjét (199. kép). Az elefántcsont-mezők szinte átolvadnak a gyönyörűen megkomponált faragványokba. Ugyancsak a mamlúk-korba valók azok a finom mozaikkal teljesen bevont bútorok, amelyeknek

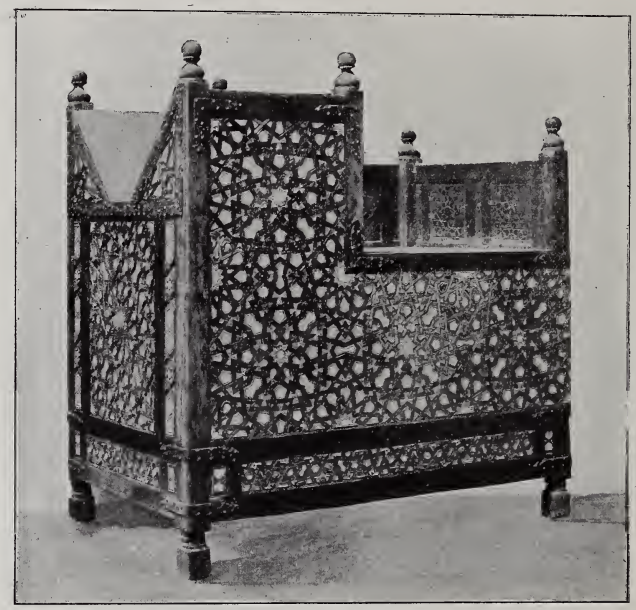


198. kép. A Szálih Tálá'i-mecset minbárjáról.

technikáját már az ó-kairói sírleletekből ismerjük. Néhány épen maradt példánya az arab múzeumban van. Ezek kis asztalok — kurszi-k —, melyek rendesen állványul szolgáltak a fémes asztallapoknak, esetleg gyertyatartóknak s más egyéb tárgyaknak. A 200. kép a Sáában szultán-féle (1363—76) mecsetből való, ugyanonnan a korán-láda is (201. kép), melynek sárgaréz pántjai ezüsttel vannak berakva és amelynek díszítése sok hasonlóságot mutat a kurszi-éval.

A fémmívesség sem veszített semmit az ő egykori virágzásából. Legkedveltebb anyaga a sárgaréz; nagyban dívott ennek nemes fémmel vegyes berakása, amihez gyakran a niello is csatlakozott. Ez a művészet, amely a keleti fémmunkás

hírét messzire elvitte nyugat felé, felölelt aztán mindent: a drága dömöcki fegyverektől a menyasszonyi ajándékul szolgáló ládákig; mindez alkalmat adott az ügyes kézművesnek, hogy ügyességét remekeltesse. Aztán az edények, gyertyatartók, korán-ládák, illatszer-füstölők, szelencék stb. nagy száma, amelyek múzeumok vagy magánosok tulajdona, minden a legdúsabb kiállítású, feliratokkal és képes ábrázolásokkal ékes. A fejedelmek sohasem mulasztották el, hogy a tárgyakra

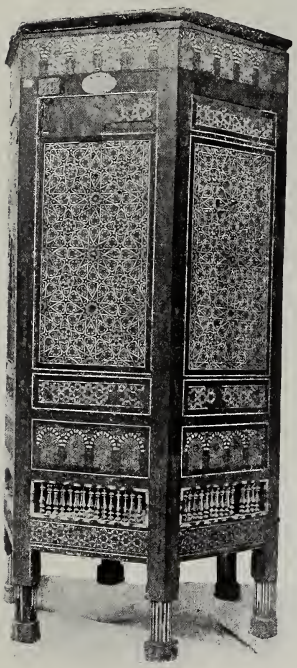


199. kép. A Szultán el-Ghúri mecset kurszijá (olvasó-polc), restaurálva.

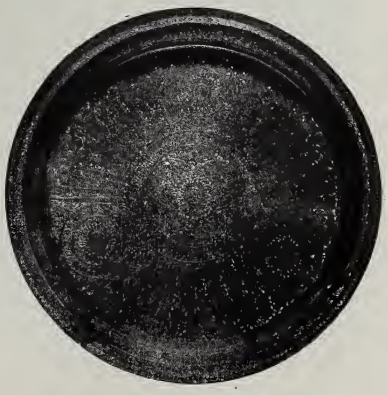
címeiket és címerüket ne alkalmaztassák; így szálltak apáról fiúra, mert abban a műértő korban ugyancsak megvolt a becsük ezeknek a tárgyaknak. Ezzel szemben azonban azt beszélték bizonyos el-Bejszári emirről († 1298), hogy soha kétszer ugyanazon serlegből nem ivott. Hány ilyen pompás érc-serleget dobott vajjon a háta mögé ez az emir, mert — állítólag — nem közönséges ivó volt! E fejedelemnek egyik illatszer-füstölőjét máig is őrzik a British Museumban. Ennek sikerült képe (202. kép) minden leírást fölöslegessé tesz, mégis rá kell mutatnunk a szépen stilizált kettős sasra, amely valószínűleg címere lehetett ennek a tékozló fejedelemnek.

201. kép. Korán-láda Sáában szultán mecsetjéből.
(Kairó, múzeum.)

202. kép. El-Bejszári emir füstölője.
(A British Museumban.)



200. kép. Kurszi Sáában szultán mecsetjéből.
(Karsoi múzeumban.)



203. kép. Sáában szultán asztal-táblája.
(A British Museumban.)

A 203. kép[1] egyike azon számos fém-táblák-nak, amelyeket a Keleten asztalul használnak. Az öregbetűs írás a már említett Sáában szultán hivalkodó címeit közli; sajnos, hogy az ezüst, amelylyel be volt vonva, sok helyt eltűnt.

A bútorok sorából hadd említsük még Mohammed en-Nászir szultán kurszíját, amely a kairói múzeumban van. — Alakra a Sáában-féléhez hasonlit, de ércből való. Sárgaréz öntésű keretes rendszerbe mezők vannak beeresztve (204. kép), melyek a gyöngéd arabeszkek finnyás hajlásait követve csipkeszerűen áttöröttek. Ezeket elég épen megmaradt, ezüstfuttatással ellátott feliratos szalagok és rozetták élénkítik; sok helyen a niello is megvan még. A bútordarab állványa le az esztergályozott lábakig nemes érccel van gazdagon díszítve. A felső részen és a tetején (205. kép) látható számos felirat Mohammed en-Nászir szultán nevét és címeit közli; annál fontosabbak aztán a lábak feliratai, mert ezek arról világosítanak fel, hogy a mű készítője bizonyos

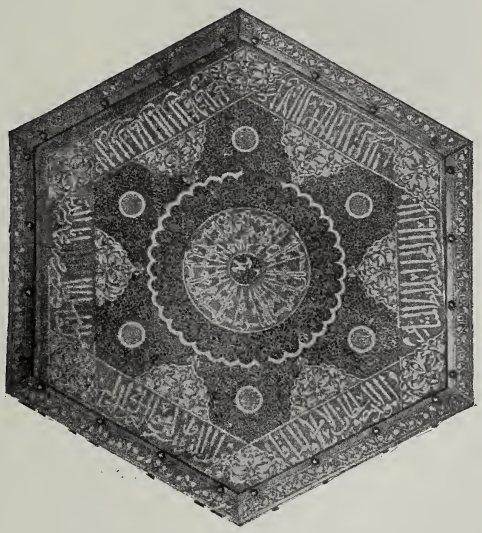
204. kép. Mohammed en-Nászir szultán kurszija, bronz. (A kairói múzeumban.)

[1] A 202—3. képet a British Museum őrének, Purdon Clarke úrnak szivességéből közöljük.

Mohammed, Szonkor fia Bagdadból, aki a bútort 1327-ben remekelte. — Ez a kurszi legszebb fémmunkája a múzeumnak, sőt az összes gyűjtemények egyik legszebb darabja.

Az ércművesség másik példája a 206. képben közölt, feliratos és aranybetétekkel ékes sisak acélból. A finoman cizellált felirat szintén Mohammed en-Nászir egyiptomi szultánnak (1293—1341) dicséretét és címét közli; a sisak tehát egyike a mohammedán művészet legjava korabeli hiteles fegyverzeteknek. Egyébként elégséges az ízléses arabeszkeket megfigyelni, hogy a sisakot e korba helyezzük. (A két forgótartó és az orrvédő rajta modern.)

Nagyon messze vezetne, ha a fémiparnak valamennyi szép fajtájára példákat akarnánk felhozni. Ezúttal még csak két képről óhajtunk beszélni: egy csillárról az Ábdel-Bászit-féle mecsetből (1420) (207. kép) és a Bárkúk szultán mecsetjének (1384) broncveretű ajtószárnyairól (208. kép). Az elsőnél, mint általában a hasonló csillároknál, üveg-ámpolnákkal történik a világítás, amelyekből néhányat a kép is mutat; ezek négy galleriában sorakoznak egymás mellé. Az ajtószárny mintája geometriai szerkezetű, ércből való sokszögű mezői gazdagon vannak díszítve ezüstbetéttel.



205. kép. Mohammed en-Nászir szultán kurszijának teteje. (A kairói múzeumban.)

Az üveg-technika különösen kifejlődött a mamlúk-szultánok korában. Kairo törmelékdombjában és szerteszét az országban nagyszámmal találni cserepeit, amelyek bármily jelentékteleneknek tűnjenek is fel, ékesen szóló tanui annak a rendkívüli kifejlettségnek, amelyen ez a zománcozó-művészet állott. Ilyen technikával a legkülönbözőbb formájú edények készültek, mindazonáltal, ha néhány sajátos formájú tárgyra nem tekintünk, ma jóformán csak azon tarka zománcú lámpákat ismerjük, amelyek egyes mecsetekből származtak át a kairói múzeumba és, számszerint vagy hatvanan, főkincsét teszik a múzeumnak. Bár mindig ugyanaz a for-

májuk, mégis a legnagyobb változatosságot mutatják rajzukban, amely leírhatatlan élénkségű tarka zománcban ragyog; hozzájárul ehhez a pompás kalligrafia, a felirat, amelyben koránversek mellett majdnem mindig meg van örökítve az adományozó neve és címe. E lámpák közül a legrégibbek alig haladják meg a XIV. századot, a legújabb szép példányok néhányai pedig a XV. század közepéről valók. Valamennyije templomokból vagy sírkápolnákból való, ahol mindig nagyszámban voltak meg. A 209. képben látható lámpa Káláún szultán (1290—93) legidősb fiának sírját díszítette, Kairó közelében. Ez a lámpa a múzeumbeli sorozat legrégibb példánya, főornamentuma a történeti felirat. Jóval gazdagabb a többi, amelyeknél az üvegalap a zománc és az aranyozás alatt egészen eltűnik; így pl. annál, amely a Hászán-féle mecsetből került a múzeumba (210. kép).

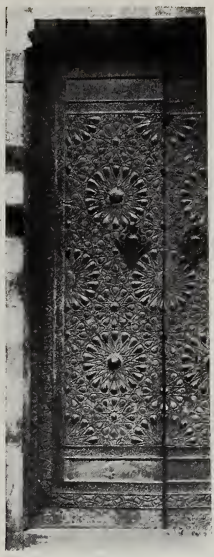
206. kép. Mohammed en-Nászir szultán sisakja. (Bruxelles, Musée du Hal.)

Az agyagipar föltűnő termékeiről már a Fátimidáknál megemlékeztünk. Az országszerte található számos cserép és az épületeken levő feliratokkal egyező jelentésű írások következtetni engednek ez iparág cikkeinek korára. A 211. kép feliratos cserép, rajta egy címer, amelylyel már találkoztunk egy fürdő kapuzatán (187. kép) s amelyet ott egy asztalnok címerének jeleztünk. A másik, 212-ik, egy egész edény képe, szintén felírással.

Az utolsó évek sírleletei kiváló szövőipari cikkeket is hoztak napvilágra; köztük finom vászon- és selyemszöveteket pompás hímzésekkel; sőt a mustra-nyomásra is van példa. Itt is megvannak a címerek és feliratok, amelyek segítségével biztosan megállapítható a koruk. A 213-ik képen levő növényi motivumok között ezek a mondatok váltakoznak: „Dicsőség a mi urunknak, a szultánnak s győzedelmes királynak", továbbá „az ország és a vallás istápolójának, Mohammed Káláúnnak". A szövet tehát a XIII. század végéről vagy a XIV. század elejéről való.[1] Nem kevésbbé érdekes a második darab is (mindkettő a kairói arab múzeumban), melynek tojásdad alakú mezején kettős sas és egy szultán dicsőítése foglaltatik; ez utóbbinál az írás a merőleges tengely körül szimmetrikusan, tehát egyszer balról jobbra is halad (214. kép).

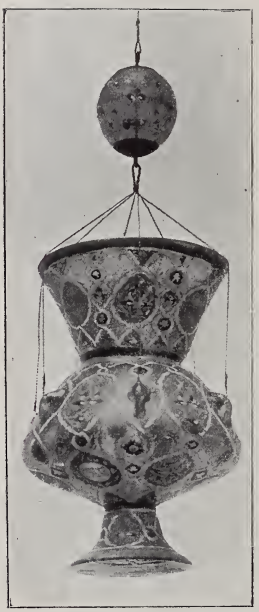
[1] Az (ibn) szó, melynek jelentése „fiú", tévedésből kimaradt a feliratból. A szövőipari termékek között, amelyeket szerző 1900-ban a Magyar Országos Iparművészeti Múzeumnak ajándékozott, ebből a szövetből is van egy darab.

207. kép. Ábdel-Bászit bronz csillárja. (A kairói arab múzeumban.)



208. kép. Bárkúk szultán mecsetjének ajtószárnya.

209. kép. Khálil Ásráf szultán zománcos üveglámpája. (Kairói múzeum.)



210. kép. Lámpa a szultán Hászán-féle mecsetből. (Kairói múzeum.)

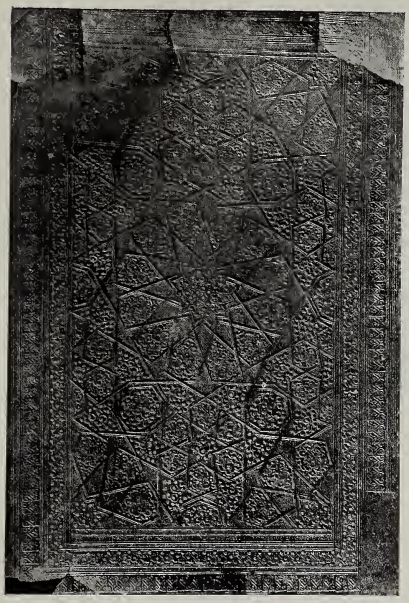
213. kép Szövet (történeti felirattal) a kairói arab múzeumban.

211. kép. Zománcos agyagcserép felirattal és címerrel. (Arab múzeum, Kairo.)

212. kép. Zománcos agyag edény felirattal a kairói arab múzeumban.

A bőr kezelésére ékesen szóló bizonyítékok a könyvtáblák, a gazdagon kifestett pompás kéziratoknak hozzáillő borítékai; ilyenekkel majdnem minden mecset gazdagon el volt látva (215—17. kép). Külső és belső oldaluk egyforma gonddal van kezelve. Kiválóan szép a teljes bekötés (216. kép), melynél némely „à jour" metszett helyeken az alátett zöld selyem keresztül látszik. Az ízléses kalligrafiának mintájául álljon itt a koránnak egy oldala, mely Bárszbáj szultán (1422—38) nevéhez fűződik (218. kép).[1] Egyszínű mellékletünk csupán a finom arabeszkeket mutathatja, nem egyszersmind az aranyozás pompáját és a harmonikus polychromiát. Színhatásáról a 219. kép[2] ad némileg megközelítő fogalmat, mivel az a páratlan aranyozás, amely-

214. kép. Szövetfelirattal és címerrel. (Kairói múzeum.)



215. kép. Könyvtábla külseje. (Kairói arab múzeum.)

ben a keleti kalligrafikusok remekeltek, utánozhatatlan. A Nyugatnak egykorú festett kódexeiből csak kevés van, amely ezen koránhoz fogható volna.

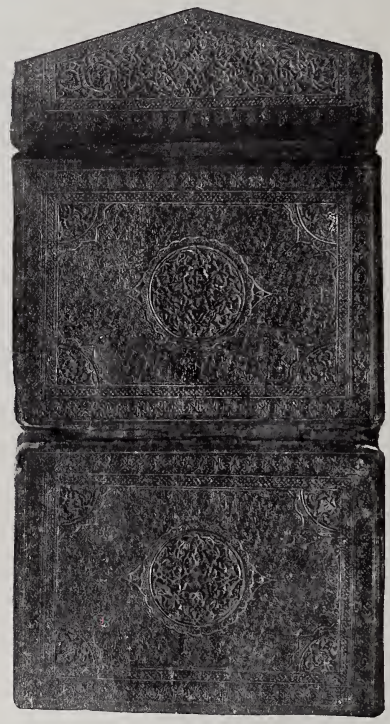
A címer. Az uralkodók már a legrégibb mohammedán időkben meg szokták volt különböztetni az ő mamlúkjaikat bizonyos jelvényekkel. Ez eleinte talán színes posztódarab lehetett, melyet a ruhára alkalmaztak, mivel a címert jelző szó, a „rank", perzsa nyelvben színt jelent.[3]

[1] Az alkirályi könyvtárban.

[2] Ez a korán az Ázhár-mecsetben van. Évszáma 853. (1499.)

[3] Alig vonható kétségbe, hogy jóformán az összes nyugati nyelvekben meghonosult „rang" szó a perzsa „rank"-ból származtatható, aminthogy számos a címer lényegére vonatkozó elnevezés perzsa eredetű. Jellemző továbbá, hogy a címer kérdése Nyugaton a lovagság virágzásával, tehát a keresztes háborúk idejében fejlődik ki.

Utóbb a fejedelmek képes ábrázolásokat választhattak, melyek személyükre vonatkozó jelképeket tüntettek fel, miből aztán a voltaképpeni címer fejlődött. Történelmileg be van igazolva, hogy ázsiai és egyiptomi szultánok a XIII. század elejéig birtak címerekkel. Az erő szimbolumai, az oroszlán és a sas mellett a liliom is használatos címerül. A Szaladin korából való kairói citadella egyik falán máig is ott díszlik a sas; az I. Bejbárszu és fiának Báróka Chánnak nevében vert pénzeken is rajta van a sas stb. Mindazonáltal címerek nehezen tulajdoníthatók általában e fejedelmeknek, mivel a címer használata csak abban a korban válik általánossá, melyet a mamlúk szultánok korának nevezünk, azaz a XIII. század elejétől a XV. század végéig, amikor a rendkívül kifejlődött udvari és állami élet egész seregét teremtette a tisztségeknek. Ez időben ritkán találni valami emírt — fejedelmet — akinek valami szerepe ne volna a nyilvános életben. Úton-útfélen találkozunk a következő címekkel: náib el-száltáná (helytartó), átábeg el-ászákir (generalissimus), usztádár (majordomus), rász naubá (testőr-kapitány), szilahdár (fegyverhordó), emir áchór (lovászmester), száki (pohárnok), dzsásenkir (asztalnok), dzsokán-dár (a polojáték mestere) stb. stb.



216. kép. Hajtókával ellátott könyvtábla. (Kairói arab múzeum.)

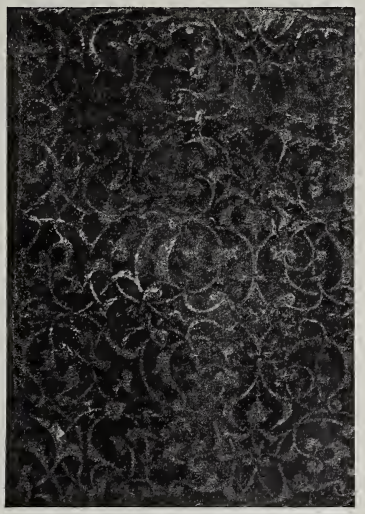
E tisztviselők mindegyikének megvan a maga címere; az először említettekéin alakok vannak, melyeknek jelentése még nincs felderítve, az utóbbiak címer-képei azonban igen világosan jelzik szerepüket. Így a fegyverhordó kardot visel címerében, a pohárnok kelyhet, az asztalnok négyszögletű lapocskát, amely nyilván az asztalt akarja jelezni, a dzsokán-dár[1] két

[1] Dzsokán és dár = hordó, vivő. A dzsokán egyik végén hajlított bot, s talán innen származik a mi „csákány"-unk neve is.

polo-rudat stb. A címereknek ilyen jelentése mellett, természetesen, a szultánná lett mamlúk-emir azt többé nem tarthatta meg, és tényleg a XIV. századtól kezdve nem ismerünk címert, mely valamely szultáné lett volna. Mikor a török hódítás (1517) alaposan megváltoztatja a Nilus-vidék állami létét, megszűnik a mamlúk-uralom s vele a címerek használata.

H) *A török világ kora.*

Történelmi rész. A mamlúk-szultánok korában dívó szabályozatlan trónöröklés mellett valóban csodálkozni lehet rajta, hogy az uralmuk alatt kifejlett rendszer harmadfél századon át fenn tudott maradni. A hűséges párthívek csapata nem egy méltatlan alakot segített a trónra jutni, akinek aztán a legközelebbi lázadásban már le kellett mondania; és szerencsésnek érezhette magát, ha puszta életét megmenthette. Nem csoda tehát, ha az uralkodói méltóság nem valami megkivánt dicsőség számba ment. Így gondolkozott Kánszú el-Ghúri is (1501—16), aki csak kényszerülve kötötte fel a szultáni kardot (ami a keleti fejedelmeknél a mi koronázásunknak felel meg) és könnyes szemekkel kért kegyelmet életének arra az esetre, ha választóinak úgy fog tetszeni, hogy őt letegyék. Hogy mennyire megokolt volt a kérése, arra őt korának története tanította meg, mert a választását megelőző öt év alatt ugyanannyi trónváltozás is volt.

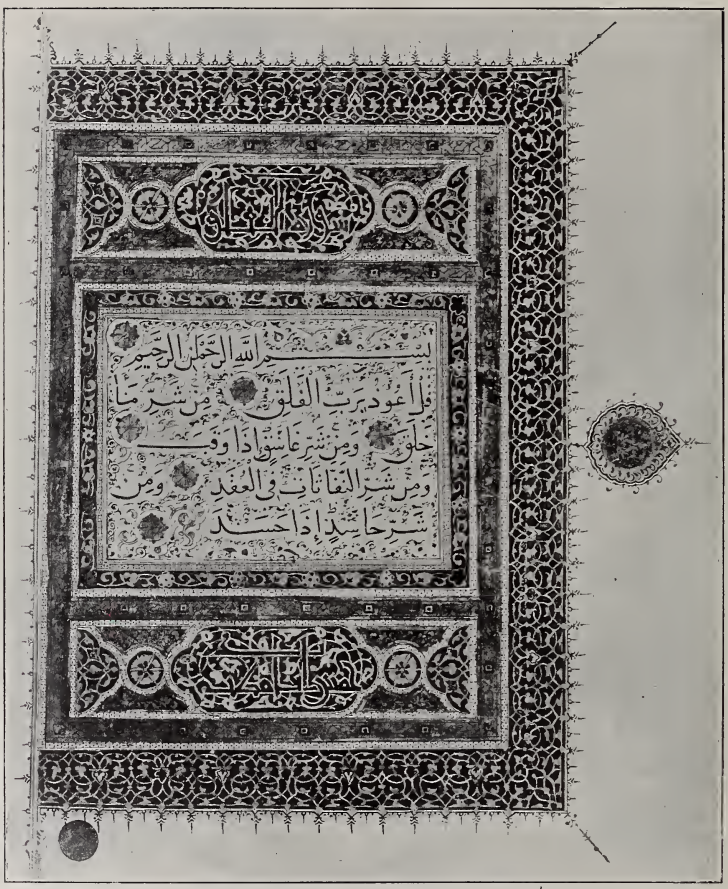


217. kép. Könyvtábla belseje. (Kairói arab múzeum.)

Hogy ilyen politikai viszonyok közt belül minden rend fölbomlik s kifelé minden ellenálló képesség lehetetlenné válik, csak természetes. Egyiptom igen könnyen lehetett idegen hatalom zsákmánya, és a keserű sors mihamar gondoskodott is az elfajulás korbácsáról. A hatalmassá vált törökség épp világbirodalmát kezdte megalapítani — és Egyiptomból már 1517-ben török pasalik vált.

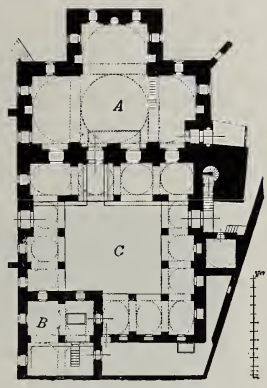
A nép sorsa azonban e változás által nem javult; ellenkezőleg. Azelőtt jóllehet távol állott minden nagyobb politikai befolyástól, mégis aránylag bizonyos nyugalmat élvezett s legalább a béke idejében számíthatott jobb napokra. Most, ennek is vége szakadt, mert azonkívül, hogy örökös súrlódások voltak a bennszülött nemesség, a mamlúkok örökösei s az új főtisztviselők közt, — amelyeket

az új bonyodalmas közigazgatás valójában nagyra nevelt — az ország teljesen ki volt szolgáltatva a Konstantinápolyból küldött helytartóknak — pasáknak, — akiknek csak nagyon elenyésző csekély töredéke gondolt egyébbel, mint az adók pontos behajtásával és a saját meggazdagodásával, s ezt sokszor a legkegyet-



218. kép. Bárszbáj szultán koránjának egyik lapja. (Khediveai könyvtár, Kairo.)

lenebb eszközökkel hajtották keresztül. Kevesen, csak alig néhányan törődtek a nép jólétével, amely ebben az áldatlan helyzetben hovatovább szegényebb lett. Az elszegényedést azonban az összes honi művészetek és iparágak pusztulása követte, anélkül, hogy helyükbe a győzők valami kárpótlást nyujtottak volna. Behoztak ugyan egy-két módosítást a mecset és a lakóházak tervében, de ezek csak Törökországból való átplántálások, és nem mehetnek szerves tovább-képződés számba, legkevésbbé pedig vehetők haladásnak.



220. kép. Az esz-Száriá-mecset alapterve.

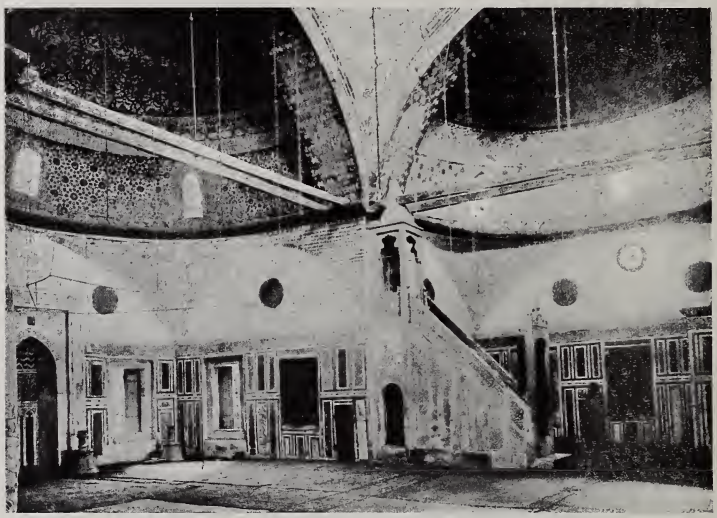
A: mecset; *B*: udvar; *C*: sír.

Az építészet. A mecset ez időtől kezdve középponti elrendezésű és főmotivuma a kupola. Talán nem kell bővebben fejtegetnünk, hogy ebben a törökországi mecsetek tervét ismerhetjük fel, amely a bizánci Aja Szofia utól nem ért mintája szerint alakult. Ez már a harmadik forma, amelylyel Egyiptom talaján megismerkedünk. Benne jellemző elem a középpontba helyezett kupola, amely ezentúl megszűnik a sír kizárólagos jelképéül szerepelni.

A török helytartó már 1528-ban emeli a citadellában erre a mintára a Száriá néven ismeretes kis mecsetet. Ez három négyszögű kápolnából áll, amelyeknek félkupolái fölött emelkedik a főkupola (220—22. kép). Negyedik oldalához, az imádkozó-fülkével szemben támaszkodik a folyosóval ellátott udvar, amelynek közepén más mecseteknél a csapokkal ellátott vizmedence — a sátrauan — van. Az udvar a mecset látogatóinak mosakodóhelye. Alaptervében és szerkezeti főformáiban a mecset török (kupola, pendentifek), díszítésében azonban a honi formák szerepelnek. A falak beburkolása tarka márványfajokkal, az egész belsejét ellepő festés, az asztalosmunkát is hozzá-

221. kép. Az el-Száriá-mecset udvara.

számítva, mind egyiptomi járulék. Különben is a honi művészet szolgáltatja az egész korszakon át a legfontosabb díszítési eszközöket, török részről mindössze csak a mázas agyagcseréppel való falburkolat járult hozzá; ezt mint beviteli cikket majdnem kizárólag a nyugoti tartományok szolgáltatták. A török ízlés nem érte be azzal, hogy alkotásait cserepekkel díszítse, hanem még ott is alkalmazta őket, ahol egy középkori épület helyreállításáról van szó. Így Ibrahim Ághá a földrengéstől erősen megrongált Ákszonkor-mecset helyreállításánál ennek kibla-



222. kép. Az el-Szárija-mecset belseje.

falát egészen mázas terrakottákkal boríttatta. A Séjchu-féle s más középkori mecsetekben szintén találni fayence-okat, melyek a török korból származnak.[1]

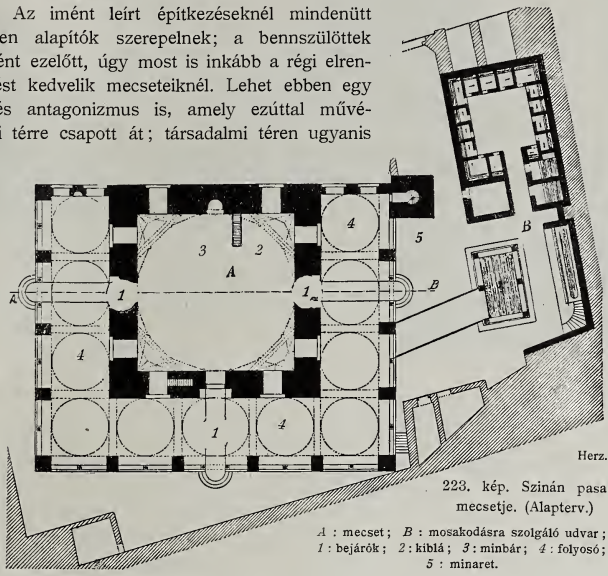
Körülbelül negyven évre rá építi Szinán pasa, egy olasz renegát, akinek a neve több alkotáshoz van hozzáfűzve, az ő mecsetjét Bulakban, Kairó egyik külvárosában (223—25. kép).[2] Ezen, alaptervében az előbbinél még egyszerűbb épület főkép harminc méter széles kupolájával hat, amelynek oldalnyomását két eme-

[1] Elszigetelten a XIV. századból is találkozunk Kairóban kisérletekkel némely épületrészeknek mázas terrakottával való díszítésére vonatkozólag, azonban ezek műtörténelmi szempontból nem jelentősek; a drága mozaik a nemzeti művészet idejében Egyiptom földjén mindvégig felszínen maradt.

[2] A 223. és 225. képeket a szerző rajzolta Franz pasa Baukunst des Islam című munka számára.

letben egymásra helyezett pillértömeg tartja egyensúlyban. A mecsetnek törzsépületét három oldalról lapos kupolákkal fedett folyosó veszi körül. A minaretnek sincs jóformán semmi köze az előző korszakhoz: sokszögű alapterve és két emelete van, minden architektonikus gondolat nélkül; a csúcsán levő piramis sem járul hozzá szépségének emeléséhez.

Az imént leírt építkezéseknél mindenütt idegen alapítók szerepelnek; a bennszülöttek miként ezelőtt, úgy most is inkább a régi elrendezést kedvelik mecseteiknél. Lehet ebben egy kevés antagonizmus is, amely ezúttal művészeti térre csapott át; társadalmi téren ugyanis



223. kép. Szinán pasa mecsetje. (Alapterv.)

A: mecset; *B*: mosakodásra szolgáló udvar; *1*: bejárók; *2*: kiblá; *3*: minbár; *4*: folyosó; *5*: minaret.

állandóan megvolt ez az új urak és a még nemrég hatalmas mamlúk-fejedelmek utódai közt. Mecsetet azonban kevesebbet építenek, mint az előző századokban; hiszen már százakra ment a számuk Kairóban. Ezért a kevésbbé költséges alapítványok lépnek előtérbe, mint derviskolostorok, kútházak, karaván-szerájok stb. Különös kedvvel emeltek kútházakat elemi iskolákkal kapcsolatosan; ilyet számtalant alkotott az a korszak. Ezek kivétel nélkül önálló épületek szemben a mamlúk korbeliekkel, amelyeknél a kútházas iskola mindig valamely mecset alkotórésze.

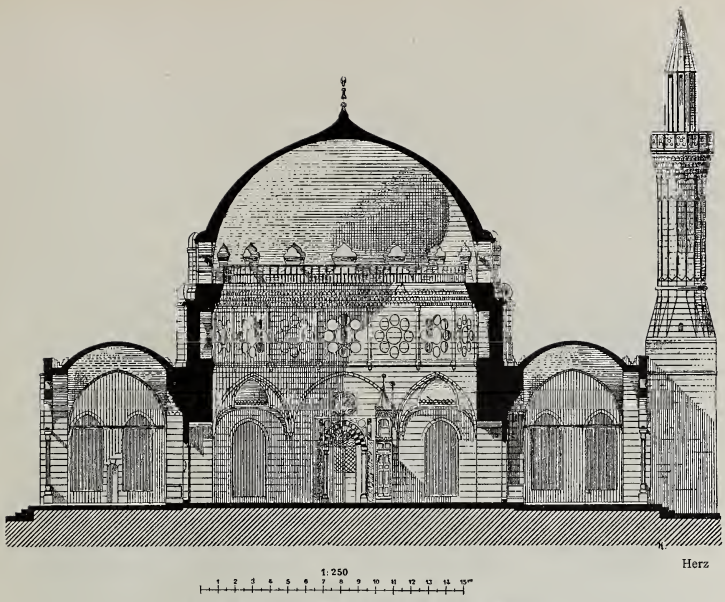
A Szálih-féle mecset előtt (154. kép) emelkedik egy ilyen magános kúthéz, tetejében a kis iskolával. Az 1535-ik évből való ugyan, de még a mamlúk-korbeli művészeti élet behatása alatt keletkezett. Képe első tekintetre Ghúri hasonló alapítványára emlékeztet, amelylyel sok pontban megegyezik. Choszro pasa kútterme is az utcára nyílik az ő nagy, négyszögű ablakaival, s az iskolának külső falai, a felső emeleten, az ismeretes ívpárokkal vannak élénkítve.

224. kép. Szinán pasa mecsetjének képe.

Lényegesebb különbséget mutat architekturájában a szebíl-kuttáb, melyet a híres-neves Ábder-Ráhmán Kátchodá a Náhásszin-úton építtetett (226. kép). A keskeny épületnek három szabadon álló oldalát lent, a földszinten, félkörös nagy ablakok törik át; ezek fölé egy-egy ívszelet boltozódik, mely az alsó falfelület terhét könnyíti. Ez utóbbi ívek az épület szögleteit élénkítő márvány-oszlopokon nyugszanak. A kútházat erősen kiugró stalaktit-párkány koszorúzza, amely az iskola alsó ereszének pillérei számára támasztékul szolgál. A kuttábon itt is a páros ív szerepel, s ennek támasztékai kizárólag antik márvány-oszlopok. A felső emeletet egy második eresz tetőzi. Belsejéből csak a földszinti kút-terem említhető, melynek falait mázas cserepek (fayence-ok) burkolják.

Az Ábder-Ráhmán-féle szebíl-kuttáb tehát szerkezetében lényegesen elüt a többiektől, mindazonáltal a márvány-munkák, szalagok, stalaktitok, szóval építésének összes kifejező eszközei itt is a honi művészetre utalnak. De a kifogástalan formák közé a sülyedésnek kétségtelen elemei is belekeverődnek; a sajátságos stalaktit-kiképzésen látszik ez meg, ahol a formai szépség a technika értéktelen játékának van feláldozva, továbbá a fa-ablakkeretek naturalisztikus motivumain. Immár az 1744-ik évben járunk.

Ugyanezen időben még más befolyások is kezdenek érvényesülni, amelyek a művészetre veszedelmesebbekké váltak, mint a török befolyás. A törökség politikai kudarcai és a Nyugattal való élénkebb közlekedés éppen nem voltak előnyére az iszlám művészetnek. A Musztafa szultán (1754—57.) uralkodása korából való szebíl-kuttáb homlokzatának alkotásában az Ábder-Ráhmán-félére emlékeztet ugyan, egyébként azonban a beállott sülyedés minden jelét magán viseli (227. kép). Ablakain barok ornamentumok vannak, akárcsak úgy hozták volna őket valamely



225. kép. Szinán pasa mecsetjének keresztmetszete.
Az alapterv (223. kép) *A B* vonalának irányában.

európai fővárosból. Ilyenek díszítik az épület külső márványfalait. Még idegenszerűbben hatnak a belső falak mázos cserepei, melyeken európai tájakba helyezett figurális ábrázolások vannak; Delft-ből kerültek ide. Innen kezdve rohamosan sülyed az építészet és általában a művészet, úgy, hogy az e korbeli alkotások jóformán csak történeti szempontból érdekesek. A hanyatlás nagyságáról fogalmat adhat a Hászán pasa Táhir-féle mecset 1809-ből (228. kép). Tompa, pisze formák; a homlokzat és torony hanyagul van kidolgozva; misem árulja el, hogy az épület szervesen ahhoz a művészethez fűződik, amely csak pár évszázaddal ezelőtt oly kiváló virágzásnak örvendett.

A tégla-épületek. Kőbányáktól távol eső falvakban a kő hiánya miatt olyan építészet fejlődött ki, amelyre a használt anyag, a tégla nyomta rá bélyegét. A tégla-építkezéssel már a fővárosban megismerkedtünk; az Ibn Túlún-, az el-Hákim-mecset téglából valók, továbbá a mesterséges kő is majdnem kizárólagos építőanyaga az Ájjubidák korának. Itt azonban bevakolt téglaépítményről van szó, melynél a díszítmények stuccóból valók. A falvakban ellenben azzal az építészettel van dolgunk, amelyet nyers téglaépítkezésnek szoktak nevezni, ahol az építő anyag vakolatlanul marad s a díszítmények főképp a téglaanyag művészies összeköteséből származnak. Effajta példák Kairóban is voltak; az égetett téglából való fal-maradványok szabály-

szerű kötést mutatnak, ahol is a keskeny illesztékek, hézagok gipszből szép egyformán vannak kissé domború széllel felrakva. E középkorbeli falak oly ritkán találhatók a fővárosban, hogy bízvást arra gondolhatunk, hogy az effajta építkezés inkább a vidéki városokban volt elterjedve. Különösen a Nilus deltájában vannak erre vonatkozó szép példák, Ebiár helyiségben (a kairó-alexandriai vasut mentén) van Sejk el-Bágám mecsetje, amelynek belseje például szolgálhat (229. kép).

226. kép. Ábder-Ráhmán szebíl-kuttábja.

A főliuán ívei még megtartották művészileg összeillesztett téglákból való széleiket; az oldalliuán gondos falazata azt gyaníttatja, hogy eredetileg az összes falfelületek vakolatlanok voltak. Felírása szerint az épület 1231-ből való; a fából való választófalon azonban az 1627. év olvasható. Ha most meglehetősen nehéz is bizonyos részeket határozottan a régebbi kelethez fűzni, mégis könnyen föltehető, hogy újraépítése végre is csak az előző korszakok téglaépítkezésének fejlődési produktuma.

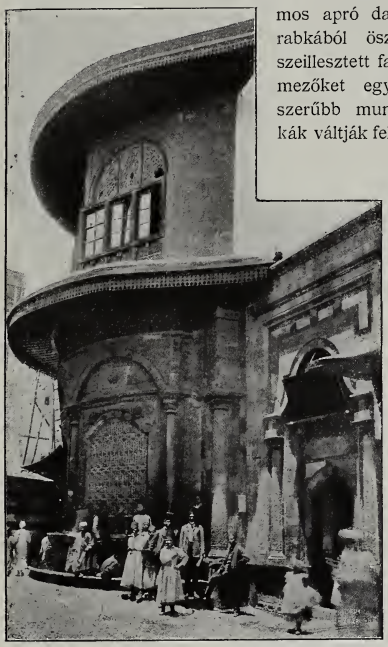
Rosette-nek, amely város a török világ korában még kiváló virágzásnak örvendett, éppen téglaépítkezése ad sajátos jelleget. Kőépületet egyáltalában nem látni utcáiban, valamennyije égetett téglából való, s itt aztán a veres és fekete téglák és a mintázott kötések keveréke révén szerencsés hatást értek el. Nem kis mértékben hozzájárulnak ehhez a homlokzatot élénkítő számos ablaknak legváltozatosabban esztergályozott rácsai (230. kép).

Mecset-bejárat tipusául a 231. képen ábrázoltat vehetjük, amely az 1727-ből való rosettei Sejk el-Toká-ról van véve. Meglehetősen vegyes kritikával kell fogadnunk az ívek közös talpát, amely fagerendán nyugszik s ez utóbbi aztán még téglából összeillesztett lecsüngő kerek csapban folytatódik. Osztatlan tetszést érdemel azonban a tégla-falazás mintázása, melynek szépségéből nem sokat vesz el az ornamentumoknak kissé kiáltó hangsúlyozása.

Gyakran találni itt gyönyörű falrészleteket, amelyek gondosan égetett agyag-

darabokból való finom mozaikkal oly szépen vannak burkolva, hogy technikai tekintetben a legszebb márvány-mozaikoknak sem állnak mögötte.[1]

Iparművészet. Az építészettel kapcsolatosan természetesen az összes iparágak is hanyatlásnak indultak; egyetlen irányban sem található valami figyelemreméltó. A számos apró darabkából összeillesztett famezőket egyszerűbb munkák váltják fel;



227. kép.
Musztafa szultán szebíl-kuttábja.

228. kép.
A Hászán pasa Táhir-féle mecset.

semmi nyoma többé a szép faragásoknak, és ahol többet akartak mutatni és intarziával óhajtottak gazdagabb hatást elérni, ott immár nem az elefántcsont, hanem az olcsóbb közönséges csont szerepel.

[1] A rosettei építkezésre vonatkozólag l. szerzőnek tudósítását a Comité de conservation des monuments de l'art arabe 1896 és 1899. évfolyamaiban.

229. kép. Az el-Bágám mecset belseje Ebiárban.

A fémedényeket legfeljebb még az árvésővel munkálják meg, a díszítményeknek azonban már semmi közös vonásuk az előző korokkal. Az a törekvés, hogy a divat követelte mázos agyagcserepeket belföldön gyártsák, alig vezetett valami eredményre; a mecsetekben látható szebb cserepek a török tartományokból származnak. A fazekasság sem volt jobb helyzetben; bizonyságok rá a rossz anyagból való csunya zománcú edények. Az üveg- és bőripar teljesen eltűnt.

IV. AZ ISZLÁM MŰVÉSZETE MÁS ORSZÁGOKBAN.

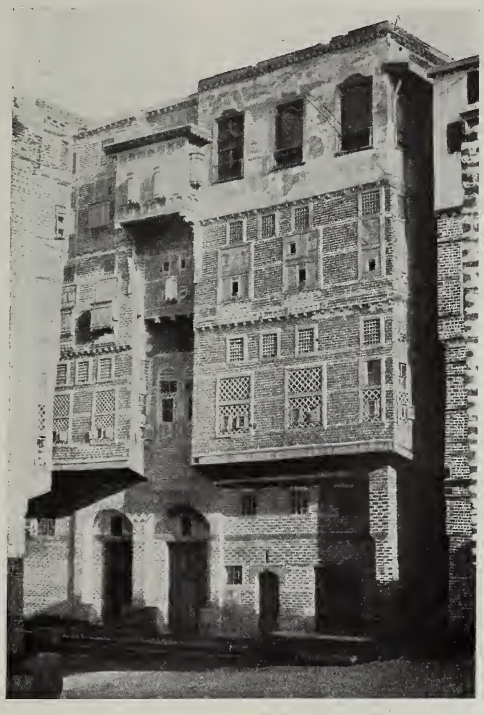
A) *A művészet az iszlám keleti országaiban: Ázsiában.*

Ázsiában, azon a talajon, ahol a klasszicizmus egyéb, még régebbi helyi művészeti hagyományok mellett virágzott, más irányt vett az iszlám építészete, mint Egyiptomban. A Hauránban dívó keresztény-római műirányról már másutt megemlékeztünk; ezzel alighanem rokon műirány lehetett az arabok autochtón művészete, amelyhez még bizánci és imitt-amott helyi elemek is társultak. Nyilván ezek lehettek azok az alapvető tényezők, amelyekből lassankint az iszlám művészet kifejlődött s amelyhez egyrészről faji hagyományok, másrészről szigorú vallási szabványok adják meg a keretet.

Ázsia összes népei között e tekintetben a perzsáknak jutott a főszerep. Ők multjukhoz híven az új vallásban is megfeleltek az ő civilizáló küldetésüknek.

A perzsa nép mihamar fölvéve az új vallást — ámbár a maga sajátos módján — egészen áthozta számára a maga kifejlett műveltségét s ezt kulturális szellemének ügyességével egészen át tudta formálni az új vallás szellemében. A perzsa ember, noha az iszlám vallásra tért, nem lett vak hivője az orthodox tudósoktól dogmául felállított szabványoknak; az egyéniség eme megőrzése, mint már láttuk, szakadásba vitte, s ez aztán bizonyos árnyalatoknál művészetében is meglátszik, nevezetesen, hogy igen kedveli a naturalisztikus növény-ornamentikát és a figurális ábrázolást. Bárhogyan legyen is, tény, hogy a perzsa művészetnek sokkal maradandóbb befolyása volt az iszlámra, mint a bizáncinak, sőt az ázsiai iszlám művészetre határozottan rányomta a maga bélyegét.

Azon idő óta, hogy az arabok vallásukat és műveltségüket az ázsiai tartományokban [kifejtették, egészen a mai napig, a fellépő fontos politikai jelenségek szakadatlanul hatalmi változásokat idéztek elő, s ezeknek az egyes államok művészetében is érvényesülniök kellett. Mivelhogy az újonnan megállapított nagy birodalom nem sokáig maradt egységes, már a Hedzsra III. századában kezdődik az iszlám összbirodalomból való kiválás és független fejedelemségek alakulása, hogy ne is említsük azon nagy átalakulásokat, melyeket a szeldzsukok (a XI. században), a mongolok (a XIII. században) és a tatárok okoztak. Az egymást követő és egymás mellett uralkodó dinasztiák nem egy dolgot kölcsön vettek egymástól a műalkotások terén, s ezért ezeknek pontos elkülönítése rendkívül nehéz.



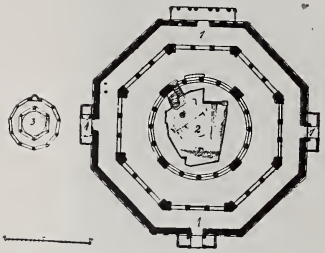
230. kép. Rosettei házak.

Ugyanezen okból célszerűbbnek tartjuk művészetüket az egyes országok szerint tárgyalni.

Szíria. Az Omájjádok Medinából a 634-ben elfoglalt Damaszkuszba teszik át székhelyüket. Elődeiknek, az első négy kalifának, igénytelenségét mihamar az az óhaj váltja fel, hogy fényűzés tekintében a legyőzött szomszéd-népek ne szárnyalják túl őket. Jó szolgálatot tesznek nekik e tekintetben azon nagyszerű építkezések, amelyeket a rómaiak Jeruzsálemben, Baalbekben, Palmírában, Tíruszban, és egyebütt emeltek volt. Damaszkuszt is mihamar díszépületek lepték el, de még nagyobb lett az a híre, amelyet az onnan minden irányban szétágazó tudományosság keltett.

A mohammedánoknak maguk alkotta legrégibb szíriai emlékeiből — sajnos — semmit sem ismerünk, jóllehet az országot végigdúló sok háború pusztítása alighanem még számos emléket hagyott meg. Természetesen felhasználták azokat az alkotásokat, melyek az országban mindenfelé találhatók voltak. A Haurán az ő sajátos építkezésével, aztán az ámmán-i palota, M'sáttá, melyre még visszatérünk, becses figyelmeztetést nyújtanak erre nézve. Másrészről vannak történelmi hagyományok, melyek szerint az arabok Szíriában már meglévő épületeket alakítottak át mecsetekké. A damaszkusi nagy Omájjád-mecsetet illetőleg e tekintetben semmi kétség sem forog fenn. Johannita-templomból lett mecsetté, miután a Kr. u.

231. kép. A Sejk el-Toka-féle mecset ajtaja Rosetteben.



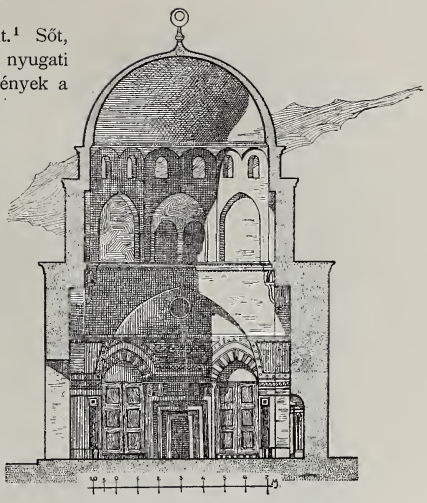
232. kép. A Jeruzsálem-i Omár-mecset alaptervе.

1: bejárók; *2*: a szikla; *3*: a láncdóm.

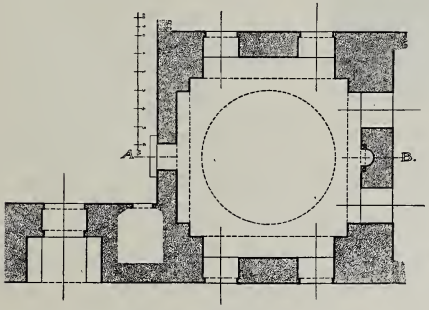
233. kép. A jeruzsálemi Omár-mecset külső képe.

234. kép. A jeruzsálemi Omár-mecset belsejéből.

IV. századig a római kultusznak szolgált.[1] Sőt, mielőtt Uálid kalifa (705—715.) annak nyugati részét is lefoglalta magának, ezt a keresztények a maguk céljaira is felhasználhatták. Ennek a fejedelemnek köszöni a mecset azt a hírét, hogy az iszlám egyik legpompásabb épülete lett. A keleti történetírók csodákat írnak a benne uralkodó gazdagságról. El-Mukáddászi, geografus, aki 985-ben látogatta meg a templomot, fennen dicséri a falakat borító márvány-lemezek ügyes összeillesztését és a finom mozaikokat, melyeknek aranyos alapján fák és város-képek voltak láthatók. Mohammed ibn Sákir azt írja, hogy a bizánci császár a kalifa parancsára 12,000 mozaik-művest küldött Damaszkusba.[2] Ma azonban vége van e pompának, mivel a mecsetnek hosszas fennállása alatt igen mozgalmas története volt. Nem egyszer elhamvadt, így 1400-ban Tamerlan hordáitól, legutoljára 1893-ban, úgyhogy már csak itt-ott látni az aranytól ragyogó egykori mozaikoknak néhány kisebb lapját. A legutóbbi tűzvész előtt készült fényképek az imafülkében és ennek falán olyas díszítő eljárásokat mutatnak, amelyek Kairóban otthonosak. Ezek olyan munkák, melyek mamlúk szultánok parancsára keletkeztek, akik egyidőben uralkodtak Egyiptom és Szíria felett; a mecsetben mindenfelé látható fogadalmi táblák egyiknek-másiknak nevét örökítik meg.



235. kép. I. Béjbárszmauzoleuma Damaszkuszban. (Metszet; Herz fölvétele.)



236. kép. I. Béjbárszmauzoleumának alaprajza. (Damaszkusz; Herz fölvétele.)

Ennél sokkal jobban felismerszik a bizánci művészet közvetetlen hatása a következő épületen. Vajjon az Omár-mecset — a Kubbát esz Száchrá — Jeruzsálemben az arabok eredeti építkezése-e, avagy Justinianus császárnak valami régi temploma,

[1] A római korból való becses részletek még bele vannak építve a mecsetbe.

[2] Amari Michele, Storia dei Musulmani di Sicilia. Firenze, 1868. III. 830. l. — A mecsetre vonatkozólag l. R. Phené Spiers. Architecture. East and West. London, 1905.

valójában még máig sincsen eldöntve és csak akkor dönthető el, ha majd alapos átvizsgálása lehetségessé válik.[1] A vélemények egyébként csak magára az épületre vonatkozólag ágaznak szét, a belső architektura, nevezetesen az ornamentika, bebizonyítottan bizánci munka s az iszlám utasítása szerint és ennek szellemében készült.

Az Omár mecset alapterve (232. kép)[2] nyolcszög, oldalainak hossza 20·4 m. Belsejében pillérekkel váltakozó oszlopok alkotják a kétsoros támasztékot; a külső sorbeliek a nyolcszög alakját követik, a belsők körben vannak elhelyezve. Az utóbbiak veszik körül a sziklát, a föld három fővallásának szentélyét. A szikladóm egész megjelenésében impozáns építmény (233. kép). Minden egyes oldala hét karcsú fülkére szakad, amelyeknek felső részében vannak az ablakok; közülök a legszélsőbbek mindig be vannak falazva. A négy ajtó keresztvonal irányában van elhelyezve, oldalaikon három-három fülkével. Meszszire kimagaslik a széles épület fölött az impozáns kupola, amelynek magas dobját a belső kupolakoszorú hordja. Az épület talapzatát az ablakpadig tarka márvány borítja és valószínűleg ilyen lehetett eredetileg az egész homlokzat. Felső része ma tarka üvegmázas cserepekkel van burkolva és az ezalatt elhúzódó széles feliratos friz a legfáradságosabb része ennek a díszítésnek. Ez az átalakítás 1561-ből való, amikor a Pompakedvelő Szolimán az ősrégi, tiszteletreméltó templomot alapos javításnak vetette alá. Itt aztán nem érték be azzal, hogy az említett cserepeket alkalmazták rá, hanem első sorban a mecset külsejének építészeti szerkezetét is megváltoztatták az akkor divatos perzsa ízlés szerint, amint azt az ablakok mutatják, melyeknél a terrakották leválása alkalmával köríves régi ablakformák kerültek napfényre. Az eredeti terv ezen elemeinél sokkal fontosabbak azok a bizánci mozaikok,

237. kép. Falburkolat I. Béjbársz mauzoleumában.

[1] Hogy a mű bizánci, erre vonatkozólag Ibn Cháldúnt idézik. Szerinte Úalid kalifa Konstantinápolyból hozatott építészeket, hogy ezt a mecsetet, továbbá a medinait és a damaszkuszit *felépítse*. De Damaszkuszban, amint láttuk, csupán egy már meglevő épület díszítéséről volt szó.

[2] Le temple de Jérusalem par le Cte Melchior de Vogüé—Paris 1864. c. munkából. L. Guy-le-Strange, Palestine under the Moslems.

melyek ezen régi körívekben fel feltünedeznek. Minden ajtó előtt eredetileg fedett előcsarnok állott. Ez ajtók egyikén belépve, magunk előtt látjuk e műtörténetileg annyira nevezetes mecset belsejét. A széles pillérekkel szép monolith, de egyenlőtlen oszlopok váltakoznak; rajtuk az oszlopfejek szintén nem egyenlők. A támasztékok külső koszorúján körívek (234. kép) állanak; a kettő között a hatalmas lehorgonyzás van közbetolva, amelyet faragványok takarnak el. A belső támasztékok ívei közvetítés nélkül állanak rajtok. A támasztékoktól hordott falakat mindenütt a bizánci művészektől remekelt ama régi mozaikok borítják, amelyeknek gazdag hatásáról emígy csak nehezen alkothatunk magunknak fogalmat. A rendkívül finom munka kizárólag növényi motivumokat mutat, természetesen bizánci ízlésben, mivelhogy oly korból való, amelyben az arab stílus kialakulásáról még szó sem lehet. Sőt a mondottakból arra a föltevésre kell jutnunk, hogy, ha az épület az arabok alkotása volna és a munkásoknak valami bizánci eredetit kellett alapul venniök, mindenesetre keresztény munkásokkal dolgoztattak, akiknek az ő ügyességüket a mohammedánok felfogásához kellett alkalmazniok. Amit itt látunk, egészen természetes jelenség és kétségtelenül megtörtént a közelben levő, mozaikdíszű Ákszában is, mely szintén templomból lett mecsetté; ennek az iszlám többi országaiban is ismétlődnie kellett mindaddig, amíg a stílusban való előhaladottság többet adhatott a kézműveseknek, mint a szóbeli vezetés.[1]

238. kép. Báb el-Mehkeme Jeruzsálemben.

Ez akkor állott be, amikor Szíria sorsa szorosabban odacsatolódott Egyiptomához. Már megemlékeztünk a damaszkuszi mecsetbeli mozaikokról, melyek az Egyiptomban divatos stílusra emlékeztetnek; Szíria más városaiban is, mint Homsz-

[1] A keleti bejárat előtt álló kupolás oszlopos építmény, mely szintén föl van tüntetve az alapterven, az úgynevezett lánc-dóm — Kubbát el-Szilszile. Állítólag egykorú a szikladómmal, de a felirat szerint a fayence-burkolat is Szolimán szultán ajándéka.

239. kép. Az aleppói kórház ajtaja.

ban, Hámá-ban, északra egészen Aleppó-ig megtaláljuk azt a stílust, mely a szíriai építkezést szorosan az egyiptomihoz fűzi. Sajnos, az előzetes kutatás még nem hordott összve annyit, hogy az első századok épületeivel való kapcsolat már megvolna, mindazonáltal egy damaszkusi sír megengedi a XIII. század végétől kezdődő kutatást: I. Béjbársz szultán (1260—77) könyvtára, az ú. n. Kutubcháne, mely igazában az ő mauzoleuma;[1] ő kezdte és Káláun (1279—90) fejezte be, tehát még 1290 előtt.

A négyzetes alapú (236. kép) kápolnára a szögletbeli pendentif-fülkék közvetítésével majdnem félgömb-alakú kupola borul. A tetőponttól számítva lefelé a talapzatnak körülbelül 5·50 méternyi magasságáig az összes felületeket símán hagyták meg, míg innen kezdve a falakat nem közönséges költséggel díszítették (235. és 237. kép.) Színes vagy finoman faragott széles márványsávok ugyanazon anyagból való kisebb és nagyobb lemezeket vesznek körül, vagy alkotnak olyfajta mustrákat, mint II. Béjbársz szultán (1308—41) kairói sírjában. Az ablakívek ékalakú köveit is kétszínű márvány-burkolás emeli ki; velök egy magasságban márvány-mozaikos fríz fut végig, mely szakasztott mása a Káláun sírjabelinek Kairóban. A burkolás végét bizánci mozaikkal díszes egy méter magas szalag alkotja, melynek aranyos alapjáról sötét színű növényi ornamentumok és architektonikus képek emelkednek ki. Az ablak-ívek alja is ilyen mozaikkal van díszítve.

Még nagyobb egyezést mutatnak a szíriai és egyiptomi építmények a kikép-

[1] A kapuzaton levő felirat így szól az épületről: „egy áldott sír és két mádrászá", de ma csak a sír áll fenn.

zett stilus következő idejében. A jeruzsálemi Mehkéme és az aleppói Márisztán (kórház) ajtói, bármily messzire vannak is egymástól, elégséges bizonyítékot nyujtanak erre nézve. Elseje (238. kép), közel a Báb esz-Szilszilé-hez, mely a szikladómnak körülkerített, szent magaslatához vezet, a jól ismert stalaktítos fülkét mutatja, melyet az ajtó egyenes borítású szemöldökkel tör át. A bordázatos félkupola, egymásba ható kövek és egy hosszú felirat alkotják ezen szép ajtó díszítését. A feliratból, melyet három helyen szakít meg a kehely, a pohárnok címere, kiolvasható, hogy az épületet Tenkez emir emelte 1319-ben. Belseje kupola-borította nagy száhnt mutat négy liuán-nal, melyek közül a Mekka felé állóban van a fülke. Ezek, úgyszintén a falak egy-két helye még megőriztek egyet-mást az eredeti márvány-burkolásból.

Az aleppói kórházi ajtó (239. kép) felirata szerint ugyanazon korból való, mert építtetőjének Mohammed szultánt, Káláun fiát jelzi.[1] De ezen történelmi adatok nélkül is a XIV. század elejére kellene tenni ezt az ajtót már a stalaktitok megoldása és gondos kidolgozása miatt is.

Mindazonáltal megvannak a szíriai építésnek is sajátos ismertető jelei. Ezek részint éghajlati viszonyokra vezethetők vissza, mint pl. a tagozatlan minaret a kör-folyosóval, hasonlóan a perzsa tornyokhoz, részint a keresztesek keresztény építményeire. A gótika motivumai nem ritkák az épületeken Aleppótól kezdve Jeruzsálemig. Nem kevésbbé feltűnő a mecset-homlokzatok mérsékelt díszítése. A 240. kép az 1462-ben Szábúnitól Damaszkusban emelt mecsetet mutatja. Nem messzire áll azon mecsetektől szinte ellepett érdekes utca elejétől, mely az el-Méjdán külvárosba vezet és olyan igazában feltünteti a

240. kép. Esz-Szábúni-féle mecset Damaszkuszban.

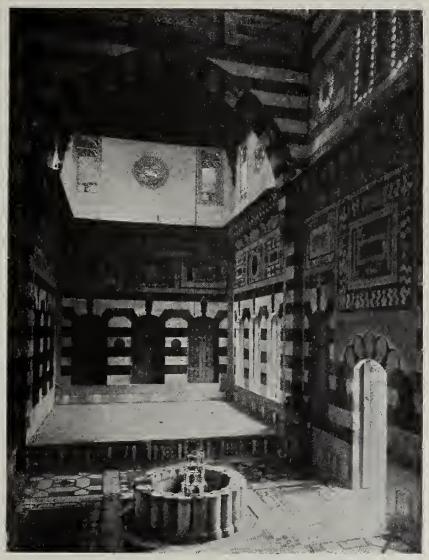
[1] A képen balra csak az építés évének hónapja áll és az építőmesternek, Árghún-nak neve.

dömöcki mecsetek típusát meglehetősen sima homlokzatával, melyet mindössze néhány geometriai díszítés és egymásba ható tarka kövek rétegei élénkítenek. Még jellegzetesebb az említett típusú minaret és a tégla-falazású kupola. Az utóbbiak ritkán épültek faragott kőből, sohasem mutatják azon szép czifrázatokat, melyek a mamlúk

241. kép. En-Náchsábendi mecsetje Damaszkuszban.

kor kairói kupoláit egészen behálózzák. A számos példa egyike Gád Allah mauzoleuma Aleppónak Firdáusz nevű külvárosában. Rajta két sírkápolna között magas kapuzat van, a néző felé forduló keskeny oldalán sekély fülkékbe állított ablakok. Az előbbinek mennyezete megismételt hármas levél-formájával további sajátossága a szíriai építésnek; megtalálni ugyanezt Damaszkusban Melik el-Ádil Kátboghá (1294—96) sír-mecsetjének kapuzatán, továbbá a baalbeki „erőd“ belsejének egyik

ajtaján is. A fülkevégződés vonalában a három részre osztott címer-mező van a XV. sz.-ban gyakran ismétlődő hieroglifa-jellel, alatta széles feliratos szalag, melyről világosan leolvasható az évszázadnak, nyilván az építés évére vonatkozó „kilenc"-es száma. Az emlék biztosan a XVI. század elején keletkezett, tehát abban a korban, amikor Szíria török tartománynyá lett és Egyiptom sorsában osztozott. Itt is fennmaradt még egyideig a művészeti hagyomány, s az új ízlés a mázas cserepeket is divatba hozza, sőt annyira megy, hogy még mázas téglákat is alkalmaz mint Szinánije minaretjén Damaszkusban (1590). Mindazonáltal teljes tisztaságukban már nem maradnak a formák, amint ezt az 1573. évből való en-Náchsábendi-mecset mutatja, mely elrendezésének minden gazdagsága mellett a szegénység bélyegét viseli magán (241. kép). A márvány és a fényes padlat-téglák még adnak ugyan az épületeknek valami előkelő színezetet, így az Ászád pasa-féle hán-nak (1752—53), de ez már csak végső fellobbanása a művészetnek.



242. kép. Ábdálláh pasa házának belseje Damaszkuszban.

Ez időtől kezdve a művészetek hanyatlása Szíriában is gyors léptekkel indul meg. Hogy hova lyukad ez ki, mutatja az Ábdálláh pasa házába (242. kép) vetett pillantás. Pazarul van itt alkalmazva a márvány, de hiába keressük benne az előző korok ízléses rajzát s még kevésbbé az egyes részek egymással való összhangját.

Bagdad. Az Omájjádok bukásával székvárosuk, Damaszkusz, elveszti fényét és átengedi az új dinasztiától, az Ábbászidáktól, 762-ben alapított Bagdadnak. Ez öt évszázadon át a birodalom első városa maradt és középpontja lett a tudományok és művészetek ápolásának; ez utóbbiak ezen dinasztia több kalifájában buzgó istápolóra találtak. Sorukban van Hárún er-Rásíd (786—809) aki világhírt szerzett magának. A Kelet leghatalmasabb fejedelmei, föl egészen Khináig, egyaránt ajándékokkal

halmozták el a bagdadi udvart; Nagy Károly, frank királyhoz való viszonya ismeretes.

Ez a fénykorszak azonban csak addig tarthatott, amíg a politikai lángelmék a hevesen nyilvánuló elszakadási kísérleteket féken tudták tartani; amikor ilyenek nem voltak többé, akkor be kellett következnie a politikai szétbomlásnak, és ez nem sokáig váratott magára. Már a IX. században elválik néhány rész az összbirodalomból. Ázsia földjén épp úgy, mint nyugaton Spanyolországig független országok alakulnak. Afganisztánban a Gáznevida Máhmúd uralkodik és nemsokára rá a kalifa testőrségében mint rabszolgák szolgáló törökök ugyanazon szerepre jutnak, mint a mamlúkok Egyiptomban, és ilyenekül kezükbe ragadják a hatalmat és a birodalmat. Már 935 óta ők uralkodtak tényleg a tehetetlen fejedelmek nevében. Nemsokára rá megalapítják Kis-Ázsiában a szeldzsukok birodalmát és egy jóval hatalmasabbat perzsa földön Iszpahán fővárossal. Az utóbbi azonban mihamar független fejedelemségekké válik szét. Ezek az állapotok addig tartanak, amíg a XIII. század első negyedében a mongolok Dsengiz khán alatt nyugat felé való hódításaikat elhatározzák, mert már legközelebbi követője megfosztja Bagdad kalifáját az ő áluralmától 1258-ban. A művészetek ápolásában most a mohammedánokká lett mongolok váltják fel a trónjafosztott fejedelmek legjavát. De az ő államuk sem lehetett maradandó. Kevéssel Hulágu halála után az iszlám vallású Ázsiának északi és északnyugati részében új birodalmak keletkeznek, amelyek az ikoniumi szeldzsukokra veszedelmesekké válnak, és tényleg az oszmánok fiatalabb török törzsétől váltatnak fel. Délen, Irán síkján a XV. század fordulóján a siita szúfik jutnak kormányra, akik még ma is uralkodnak.

E röviden vázolt történeti mozzanatok közé a művészeteknek nem egy virágzási kora esik az egyes fejedelemségekben. Bagdad híre kialudt; az egykor nagyszerű kalifa-városban semmi sincs az ő virágzó korából; amije ma van, mind későbbi századok alkotása és Perzsiában jobban tanulmányozható.

Perzsia. A perzsákat, az ősi asszír és babiloni hatalom és műveltség örököseit, sorsuk nagy mértékben megérlelte civilizáló feladatukra. Szívós jellemük számos nehéz politikai epizód után új egyesülésre és hatalomra segíti őket. Így már 226-ban Kr. után, amikor a szétzilált nagy perzsa birodalom számos része a Szasszanidák alatt olyan tekintélyes nemzetté egyesül, hogy még a római hatalomra is félelmessé lett. A szaszanida-birodalom fővárosának, Iszfahánnak, 645-ben bekövetkezett bukásával három évszázadon át a kalifátus sorsához van csatolva Irán sorsa. Ezentúl u. i. Irán a neve Perzsiának. És ha Bagdadnak, a kalifák fővárosának, fényes hírneve mellett nem játszik is politikai szerepet, mégis több mint valószínű, hogy kulturája hagyományos módon a politikai viszonyoktól függetlenül tovább fejlődött. Mikor aztán a kalifátus bomlási folyamata beáll, amihez a perzsák vallási és társadalmi okokból a maguk részéről derekasan hozzájárultak, ismételve jelét adják az ő életrevalóságuknak azzal, hogy földjükön a kalifátus szemeláttára olyan fejedelemségek keletkeznek, a melyeknek a mohammedán műveltség kifejlődésében nagy fontosságot kell tulajdonítanunk. Ezek a Táhiridák, Száffáridák, Számánidák,

Bujidák, kik a 820—1056-ig terjedő korszakban fölváltják egymást. Mellettök különösen a Gáznevidák afgán dinasztiája lép előtérbe, akik alatt 997—1150-ig kiválóan fényes kultúra hajtja virágait.

Maradandóbb állapotok voltak várhatók attól a nagy mozgalomtól, amely a XI. században a szeldzsukok egyesült török törzseiből indult ki, akik Turkesztán pusztáiról törtek elő. A Gáznevidák és Bujidák országán kívül 1060-ban Bagdad is hatalmukba kerül és két évre rá Álp Arszlán hatalma alá veti Georgiát, Örményországot és Kis-Ázsia egy részét. Az egykor oly tekintélyes kalifátus romjain kisebb szultánságok mellett tághatárú birodalmak keletkeznek. Ezek közt a déli az ő fővárosával, Iszfahánnal, Melik sáh alatt (1072—1092), soha többé vissza nem térő virágzásra jut. Unokatestvére, Szolimán, 1074-ben a Konia (Ikonium) néven ismeretes szeldzsuk birodalmat alapítja; más tartományokban emirségek képződnek, amelyek közül a moszuli emirség a kurd Szaladin alatt kifelé Egyiptomig terjeszti befolyását. Mindazonáltal mindeme birodalmakból éppen a legnagyobb, t. i. Melik sáhé volt a legrövidebb életű; tulajdonképpen már közvetetlenül a sáh halála után elenyészik.

A Dzsengiz khán okozta lökés (1233) ismét változást idéz elő az ország politikai viszonyaiban; mígnem unokája Hulágu 1258-ban a kalifák egész régi birodalmát magához ragadja. A rákövetkező időkben mongol khánok, Hulágu és Tamerlán utódai, uralkodnak Perzsiában, mellettök az Ilchánok (1336—1390). De sem a felsorolt törzseknek, sem az őket követő fekete-nyájas (1407—1468) és fehér-nyájas (1068—1099) turkománoknak nem sikerült dinasztiájukat megszilárdítani. Ezt csak a Szúfi-házból való Nagy Ábbász tudta elérni, aki a törökökkel való kemény harcok után 1587-ben monarchiát tudott biztosítani az országnak.

*

Az arabok nagyszerű építményeket találtak a meghódított Iránban, de ezekből a dúló harcok és a mulandó építő-anyag csak nagyon szegényes maradványokat hagytak az utókorra. Szaszanida emlékeknek tekintik azt a két palota-romot is, melyek nem messze a Holt-tengertől emelkednek. A Rábbát-Ámmán-féléről már az egyiptomi kereszt-alakú mecset-terveknél megemlékeztünk. Itt még csak a dongaboltos fülkék kitüremlő ív-kezdeteire és a levéldíszítések csillagalakú kereteire utalunk, melyek az udvari homlokzatot díszítik. Ezek az iszlám művészetébe bekebelezett formák. A másik épület, a M'satta-beli emlék, melyet II. Choszroesz, szaszanida királynak, tulajdonítanak s kivált késői antik stílusban tartott naturalisztikus diszítményei miatt híres. Szerkezeti szempontból fontosabbak a firuzábádi és szervisztáni palota-romok, de legkivált a Ták-i-Kiszrá (Ktesziphon)[1] Bagdad közelében, amely egymagában elégséges volna arra, hogy a Szaszanidák kimagasló műveltségéről fogalmat szerezzünk. Elvitázhatatlan, hogy ezen jól égetett téglából való építményhez, amelynek rendkívül nagy a merész hajlású dongaboltozata, nemkülönben az említett többi palota bolt-szerkezetéhez fűződik az iszlám építé-

[1] L. R. Phené Spiers fentebb idézett művét.

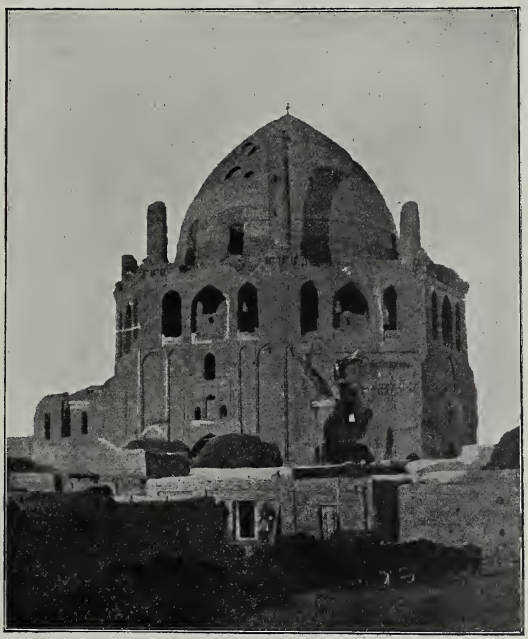
tészete, amelynek legkiválóbb eleme éppen a bolthajtás. A tégla-technikában való, annyira különálló diszítményeik eredetére vonatkozólag önkénytelenül is az achaemenida korszak műveire kell gondolnunk, amelynek idevágó iparáról alapos bizonyitékai vannak az archaeologiának. Vajjon a keramika különböző technikái, amelyek a perzsa-mohammedán építészet főjellegéhez tartoznak, minden áthidalás nélkül kerültek-e át a Szaszanidák előtti korból, egyelőre nyilt kérdés marad; de

243. kép. Mu'mine Chatún mauzoleuma Náchcseván mellett.

nem valószinű. A Ták-i-Kiszrá hajdan nyilván szintén pompás színes terrakottával volt borítva, miként a Szaszanidáktól elvált birodalom palota-építményei, amelyeket, jóllehet a közbülső kapcsok hiányzanak, mégis az autochtón művészetben a továbbfejlődés szerves okozatainak kell tekintenünk. És ez a művészet ezentúl alkalmazást nyer minden képzelhető előállitási formában, amit csak az iszlám sajátos genieje a sikdiszités céljaira ki tudott gondolni. Ez a Perzsiában megérlelt s a legkülönbözőbb népfajok és dinasztiák alatt továbbfejlett művészet a moham-

medán Ázsiának minden részében kiterjeszti fényét s ebben a világrészben az iszlám építészetét külön csoporttá alakítja ki, emellett azonban az építészeti és még inkább ékítményes formákban csekély különbségeket fejleszt ki.

Mert, ha az ázsiai mohammedán művészet érintett határoltsága megáll is, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy közte és a nyugati országok közt folytonos volt a közlekedés. A perzsáknak az egyiptomi építészetre való hatásáról



244. Chodábende khán síremléke Szultanié-ben.

már a Fátimidák korának ismertetésénél szólottunk. De a perzsa kultúra a XV. századba is átcsapja hullámait, amikor pl. az udvari tisztségek még perzsa nevekkel vannak jelezve.

*

A legrégibb korú épület, amelylyel az olvasót megismertetjük, az a sír-emlék, amelyet a szeldzsuk-dinasztia alatt Ildegisz fővezér az ő feleségének, Mu'

míne Chátún-nak, emelt Náchcseván mellett örmény földön és 1186-ban fejezett be (243. kép).[1] Az épület tízoldalú alapon emelkedik; külső szélessége kb. 14 méter, magassága a főpárkány felső széléig 21 méter.

Keskeny oldalai sekély fülkékké oszlanak, amelyek odafalazott oszlopoktól határoltatnak; az oszlopfők magasságában kezdődik a fülkék stalaktit-mennyezete. A főkeretet lizenák alkotják, ezt kúfi-modorú széles feliratos-szalag veszi körül, efölött végül az egésznek stalaktit-párkánynyal való koszorúzása látható. A még épen fennálló belső kupolának védő fedeléből, amely piramisszerűen mered fölfelé, csak csekély rész maradt fenn. Az emlékműre vetett egy tekintetünk azonnal elárulja, hogy egy stílusában öntudatos kor alkotásával állunk szemben. A szokatlan magasságával ható épületet még jobban kiemeli az oldalak szerencsés tagozása, de leginkább a felületek kiállítása. Ez kiégetett agyagburkolatból áll, amelynek kiváló érdeme egyrészről az alkalmazott különféle technikai eljárások, másrészről a rajzok megválasztása. Legbővebben van alkalmazva rajta a tégla-mozaik és e mellett az az eljárásmód, hogy a mozaik-lemezekben, a közbülső kisebb terekben mázas szalagok és gipsztöltelék szerepel, s ezekbe aztán finom díszítmények vannak árral belevésve. E díszítményeknek a jellegzetességet első sorban a türkisz-kék fénymázas téglák adják meg, amelyek főképp a főhomlokzaton a feliratot és a határvonalat alkotják.

A következő épület szintén síremlék (244. kép), mindazonáltal kiválóbb építészeti alapgondolata miatt jóval nagyobb fontossága van. Nyolcszögletű, kupolás alsó építményből áll, magassága 51 méter, átmérője 25·50 méter. Felső emeletét három nyílással ellátott nyitott folyosó alkotja. A jobbfelőli oldalon még fennmaradt a stalaktitoktól képezett hatalmas koszorú-párkánynak egy része; a szögleteket kis tornyok jelezték. Belsejében és külsején egyaránt pazarul van alkalmazva a keramika; a világoskék téglalapokból való egykori burkolásnak csak itt-ott van némi nyoma, mindössze a kupola kezdetének mozaikja maradt meg elég jó állapotban, amelynek díszítményi motivumát a képen is látható, folyton ismétlődő szavak képezik. Az épületet Chodábende khán (1304—1316) emelte, ki ezzel Szultaniéhben, a hatalmas mongol Ilchánok székvárosában, az iszlám egyik legjelentősebb emlékművét alkotta meg. Ugyancsak neki tulajdonítandó az a sír-mecset, amelyet 1313-ban Bájázid seiknek, a szufizmus hírneves tanítójának emeltetett a chorazáni Bosztámban (245. kép). Jóllehet ez a mecset romokban hever, két udvara mégis tisztán megkülönböztethető; rajtok fennmaradt még néhány részlet az őket egykor körülvevő boltozatos liuánokból. A kép hátsó terében látható frontón egy ilyen liuán, amelyben a hivők istentiszteletre vagy tanulás céljából gyűltek össze. Külseje gazdag, fénymázas agyagmozaikkal ékes. Ettől elütő technikát mutat az előtérben levő minaret. Ez a szerény magasságú torony a perzsa minaretek hű tipusára vall. Alulról kúpszerűen vékonyodik, de felül néhány sor stalaktit kiugrása

[1] Lud. Jacobsthal művecskéjéből: Mittelalterliche Backsteinbauten zu Nachtscheván. Berlin, 1899. — Arméniában, melynek függetlenségét az iszlám megszüntette, ugyanez több jelentős épületet emelt. L. erről H. F. Lynch, Armenia. Travels and Studies. London, 1901.

245. kép. Bájázid sejk sírmecsetje Bosztám-ban.

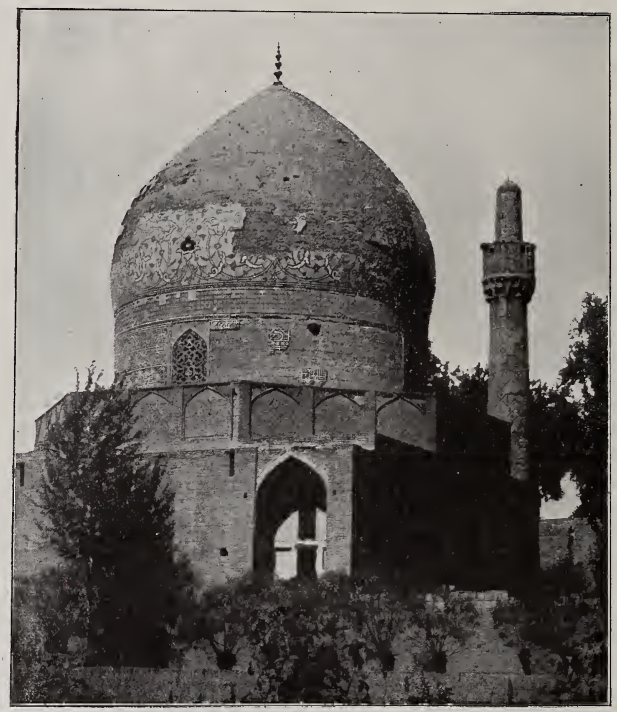
246. kép. A tebrizi kék mecsetből.

folytán kiszélesedik, hogy erkélylyé alakuljon, amelyről a muezzin imára hívása hangzott egykoron. A fából való baldachin, amely hajdan védelmére szolgált, már nincs meg. Nagyon érdekesek azok az eszközök, melyeket külsejének díszítésénél alkalmaztak. Zónákra osztott köpenyét tégla-mozaik, vagy a keskeny szalagokon faragott stucco borítja. Az iszlám művészet díszítményi elemeinek mindhárma előfordul itt: a geometriai vonaldísz, az arabeszka és az írás. Fénymázas téglák ezen nem fordulnak elő, hanem másutt, a henger-alakú építmények egyikén t. i. a perzsa földön található síremlékek harmadik formáján, amelynek dobján sötét alapból fehér díszítmények (naturalisztikus virágok) emelkednek ki.

Azonban építészeti szempontból a legkiválóbb alkotás az a nagyszerű mecset, amelyet a fekete-nyájasok törzséből való turkomán fejedelem, Dzsehán sah, (1437—1468) emelt birodalma fővárosában, Tebriz-ban. A keramikai iparművészet ritka gazdagságával ékes ezen épület ma, sajnos, csak romjaiban van meg, amihez Perzsia északi részeiben járatos földrengéseken kívül nem kis mértékben hozzájárult a perzsáknak a szunnita turkománok alkotásával szemben való vallási türelmetlensége. Ha az egymással karöltve járó csapások az épületet egészben tönkretették is, jó sorsa mégis megtartott számunkra annyit, hogy ítéletet formálhatunk róla. És csodálatunk indokolva van. A maradványokból még tisztán föl lehet ismerni az épület eredeti tervét, amely arkádos udvart és kupolával fedett középső részt tüntet fel. A 246. kép ezen ú. n. „kék mecset“ kupolája alsó építményének azt a két pillérét mutatja, amelyek között az előcsarnokba lehetett jutni. Az alsó építmény hármas tagozása tisztán érvényesül rajtok. A pillértalpakat kettős fekete szegélyektől körülhatárolt hatszögletű zöld téglák burkolják; ezt a pillér-törzstől fénymázas agyagból munkált keskeny feliratos-szalag választja el, amelynek ékítményeiben a művész céltudatos munkája a maga egészében kidomborodik, amennyiben a művész itt, a mecset külsejével ellentétben, nem borította be az összes tereket téglával, hanem csak kereszt-alakú mezőket eresztett belé a vörhenyes falburkolatba. Olyan kiszámított mértékletesség ez, hogy ezzel a kigondolható legszebb hatást érte el a művész. Majd a pillérek vége következik, amelyek a mohammedán műirány szellemében széles, feliratos szalagoknál végződnek, az ív hosszában kapaszkodnak fel és a kupola-szerkezet alapjának keretül szolgálnak. Az egyes ív-vonalak finom kivitelű erős hengeres pálca-tagokkal, vagy sarkos élekkel vannak körülvéve, melyeknek domborulata a keresztülható lapos díszítmény oldalán gyönyörű hatású. Itt is minden ragyogó fayence-mozaik munka. Az ékítményes elemeket itt első sorban a rajzukban rendkívül gazdag arabeszkek és a türkisz-kék, fehér meg sárga színű írásjegyek alkotják; az utóbbiakon az aranyozás nyomai láthatók. Ezen épületromot ábrázoló hű kép a megrongált helyeken világosan megmagyarázza azt a technikai eljárásmódot, amelyet itt a burkolásnál követtek.

A tebrizi kék mecset a fénykorát jelzi annak a Perzsiában dívó művészetnek, amely noha ragyogásában meggyöngülve, a rákövetkező belső háborúk korát túlélte. Virágzik még a Szufi-dinasztia alatt, amelynek hatalmas fejedelmei Izmael (1502—1524) és legkivált Nagy Ábbász sah (1587—1639) éppen nem akartak

mögötte maradni elődjeik leghíresebbjeinek. Pompás emlékművek még mindig emelkednek, s rajtok a keramikai művészetek szinte a pazarlásig vannak alkalmazva. Mindazonáltal a téglákkal való kényelmesebb burkolás lassan-lassan háttérbe szorítja az eddig divatos technikát, s ha az utóbbit itt-ott még alkalmazzák, ez annyira elütő módon történik, hogy a mozaik egyes részeit már nem



247. kép. Huszéjn sah Máder sah mádrásszája Iszfahánban.

szabják ki a kivánt alak szerint, hanem ezek már a kiégetés előtt megkapják formájukat. Ily módon történt a díszítése azon nagy mádrászá-nak, amelyet Huszejn sah 1710-ben anyja emlékének emelt Iszfahánban. A 247. kép a kupolát mutatja oldalán a két minarettel. Sajátságos hatású a dóm az illető kor ízlésének megfelelő hagyma-formájával, amely Turkesztán mongol kupoláinak mintájára épült.

Ennek magja fa-szerkezet; az agyagcserép-borítás szögekkel van reáerősítve a kupolára. Az egyik látható minareten is megismerni a borítást. A színpompa, amelyet a borító téglaréteg kifejt, aligha áll mögötte jobb korok alkotásainak: türkisz-kék alapból sárga arabeszkek és fekete-keretes fehér virág-kacsok emel-

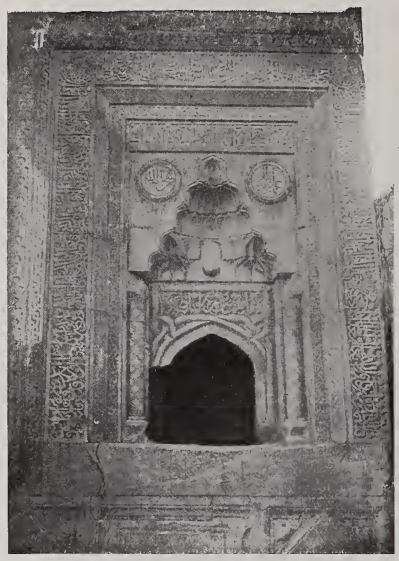
248. kép. Az Energe-dzsámi homlokzata Kóniában. (Sarre szerint.)

kednek ki. A rajzok azonban már nem oly tiszták, mint az előbbi időkben; nemcsak hogy naturalisztikus elemek keverednek az arabeszkek közé, hanem a khinai felhő-szalag, sőt állatalakok sem ritkák közöttük.

A következő század a perzsa építészeti díszítést már pusztulófélben találja.

E század művei gyönge technikájuk és a rajzban nyilatkozó nagy szabadságuk miatt még a XVII. század alkotásaival sem hasonlíthatók össze.

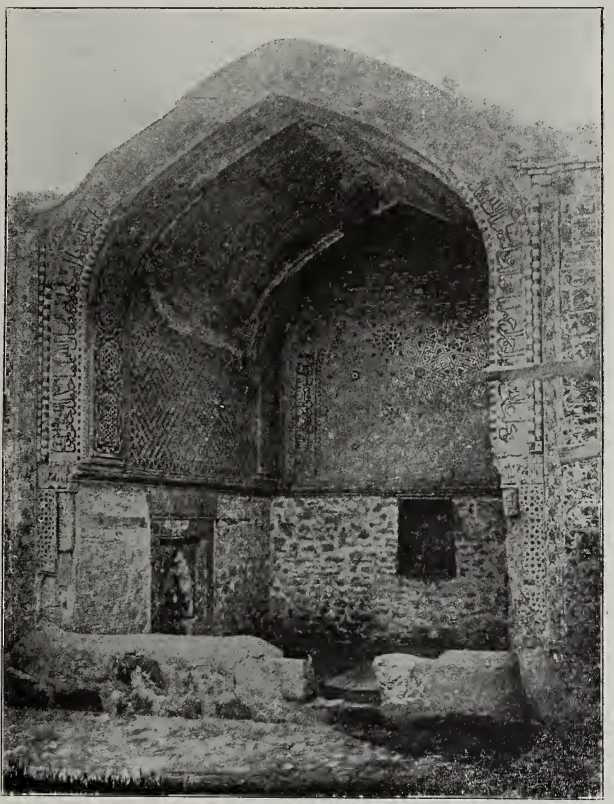
Kis-Ázsia, Kónia szultánság. Nemsokára azután, hogy a harcias szeldzsukok Nyugat-Ázsiában megjelentek, Szolimán 1074-ben Kis-Ázsiában megalapítja Kónia (Ikonium) szultánságát. Alig erősödött meg a birodalom, már is sokat kellett szenvednie az első keresztes hadjáratoktól; ezeket azonban szerencsésen túlélte. Jóval komolyabbak valának a mongolok támadásai a XIII. században, ezeknek hűbérese is lett az ország. Utolsó szultánját, Gáját ed-Dínt, emirjei 1294-ben megfosztották uralmától és az országból tíz fejedelemséget csináltak. Az egykor oly virágzó szultánság pusztulása ez időtől fogva gyors léptekkel haladt előre és félszázad mulva az egész ország az újonnan alapított oszmán birodalomba olvad föl.



249. kép. Az Energe-dzsámi ablaka. (Sarre szerint.)

Az ikoniumi szultánok alatt épp úgy virágzanak a művészetek, mint Ázsia egyéb országaiban. Felvirágzásukat sajátos körülmények segítették elő. Ezekhez kell számítanunk a hellén kultura nagyszámú építészeti emlékeit, amelyek csakúgy hemzsegtek ezen a régi históriai talajon, de legkivált azt a sűrű közlekedést, mely közte és a szomszédos bizánci udvar közt fennállott. A szultánság belső politikai eseményei akárhányszor érintkezést teremtettek a bizánci udvarral. A történet beszél mozlim fejedelmi ifjakról, akik a keresztény udvarban éltek és ilymódon ennek kifejlett kulturájával is megismerkedtek. Akárhány uralkodónak keresztény hercegnő volt az anyja, s ezeknek műveltsége nem maradhatott nemesítő befolyás nélkül környezetükre. E közlekedés nyomai bőven feltalálhatók az építészeten, így pl. az oszlopfők lombozatán, a felületek maeanderes ékítményein és egyebütt. Általában a stílus, kivált a külsőségeket tekintve, a Perzsiában eddig ismert építészeti módtól sok tekintetben elüt. A felsorolt okokon kívül nagy hatással volt itt a kő- és márvány-anyag, amely e földnek sajátja. Egy tekintet

bármely kisázsiai stílű építményre azonnal felismerteti jellemző vonásait. Másképp van ez a belső díszítésnél, ahol mindazon eszközök fol vannak használva amelyekkel a perzsa építészetnél megismerkedtünk, t. i. a tégla- és fayence-mozaik.



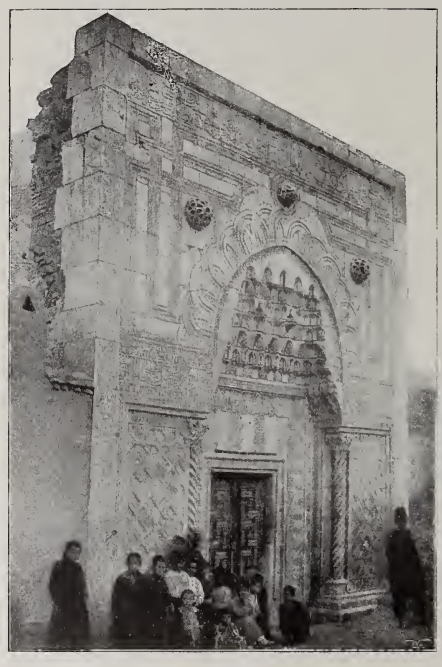
250. kép. Csarnok a koniai Szircsili mádrászában. (Sarre szerint.)

Nem ritkán találkozunk ezen tarka díszítési mód mesterének nevével és származásával is. A koniai Szircsili-mádrászá (l. lejebb) fülkéjében építőmesterül Mohammed, Mohammed fia Túszból (Meshed) van megnevezve. A kisázsiai

művészet a XIII. században különös virágzásnak indult, amikor t. i. a mongolok az iszlám Keletnek legnagyobb részén pusztítva száguldoztak keresztül-kasul és a tudósok meg művészek a pusztulás helyét a kóniumi békésebb otthonnal cserélték fel.

A mecsetnek alakja egy oszlopoktól hordott csarnok, amelynek egyik falába a Mekka felé néző fülke van beleeresztve. A 248. kép[1] az Energe dzsámi kapuzata faragott kőből; amelynek jobbfelőli alsó ablakáról a 249. ábra világos képet mutat. A stalaktitokkal fedett magas kapuzat-fülkének eredetileg két minaretje volt; ezekből ma már csak az egyik van meg. Ezen a művön is ott szerepel mind a három díszítési elem. Az általános stílus kiemelése mellett hadd utaljunk az ablak-talp lemezeire, amelyeken figurális ábrázolások vannak; ezeket nyilván valami késői római műről vették kölcsön.

A tornyok alatti felületet sárga és kék fénymázas téglamozaik díszíti, magát a tornyot pedig sárga alapból kiemelkedő világoskék fayenceok burkolják. Az Energe Dzsámi-t 1269-ben építették, amint azt a kupolásfedelű síron látható felirat bizonyítja. Belülről ez a kupola is hasonló csillagmintájú mozaikkal van fedve.



251. kép. Kárá Tái mádrászájának kapuzata Kóniában. (Sarre szerint.)

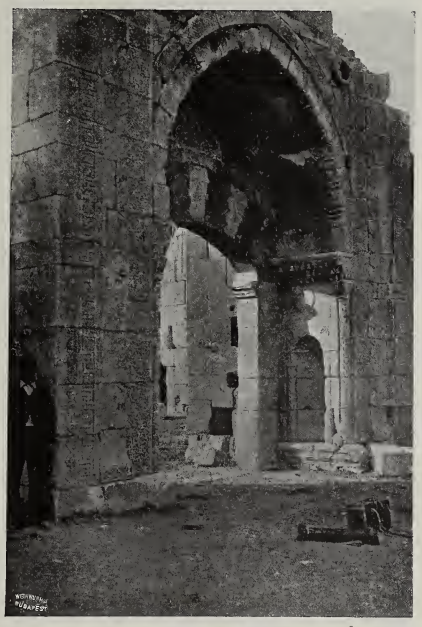
A mádrászá-k, amelyekhez a következő épület is tartozik, alaptervükben a perzsa e nemű épületekre emlékeztetnek. Nagyszámú cellái itt is nagy, nyitott négyszögletű udvar köré csoportosulnak, amelynek főtengelyeit nagy, nyitott csarnok díszíti. A kóniai Szircsili-mádrászá (épült 1242/43-ban) szép csarnoka (250. kép), amely szemközt van a főbejárattal, kiválóan gazdag mozaikokban; benne feliratok és fonatos díszítmények váltakoznak egymással. Érdemes megfigyelni ív-vonalának tiszta perzsa formáját is.

[1] L. Reise in Kleinasien von Friedrich Sarre. Berlin, 1896.

Körülbelül kilenc évvel fiatalabb Kárá Tái mádrászá-ja (251. kép), amelyet a szeldzsukok legkiválóbb építményének tartanak. Kapuzata laposabb fülkét tüntet fel, mint a hasonló helyen előfordulók. Jellemző az ajtó tehermentesítő ívének kezelése. Felirata epigrafikai tekintetben is érdekes, amennyiben sajátos magas betűi vannak, amilyenekkel más szeldzsuk emlékeken is találkozunk. Ezekből fejlődik a későbbi török „szulusz", amely ornamentális hatásában sem a kúfi-írással, sem a XIV. és XV. században divatos feliratokkal nem versenyezhet.

Föl kell még említenünk a hán-okat — karaván-szerájokat — amelyekre Kis-Ázsiában nem egy szép példát találni. Ezek nagy forgalmi utak mentén szoktak épülni és építészeti szempontból éppen nem állanak mögötte a templomoknak. Főrészük két derékszög-alakú építmény, melyeket hatalmas falak öveznek: az ezeken levő tornyok még inkább hozzájárulnak ahhoz, hogy az egész valami megerősített táborhoz hasonlít. A nagyobbik rész falaihoz sorakoznak a lakásul szolgáló egyszerű szobák; együttesen nyitott udvart vesznek körül, amelynek közepén nyilván fedetlen imádkozó-hely lehetett, mint az egyiptomi okalán-oknál, melyekhez ezek a hánok sok tekintetben hasonlítanak. A másik épületrész kisebb terjedelmű és egészen beboltozott; valószínűleg az árúk elhelyezésére volt szánva.

A 252. kép a Gondzsarli mellett levő Ák-hán kapuzatát mutatja, a 253. az Akszerái közelében épült Szultán-hán főbejáratának egyik részét. Az előbbin kifejezetten mohammedán díszítményi elemek mellett ott találni a maeandert, tehát klasszikus elemet. Keletkezésének éve ismeretlen, de a legnagyobb valószínűséggel abból a korból való, amelybe az e nemű épületek legpompásabbika, a Szultán-hán tartozik, amely egy felírat tanusága szerint 1229-ben épült.

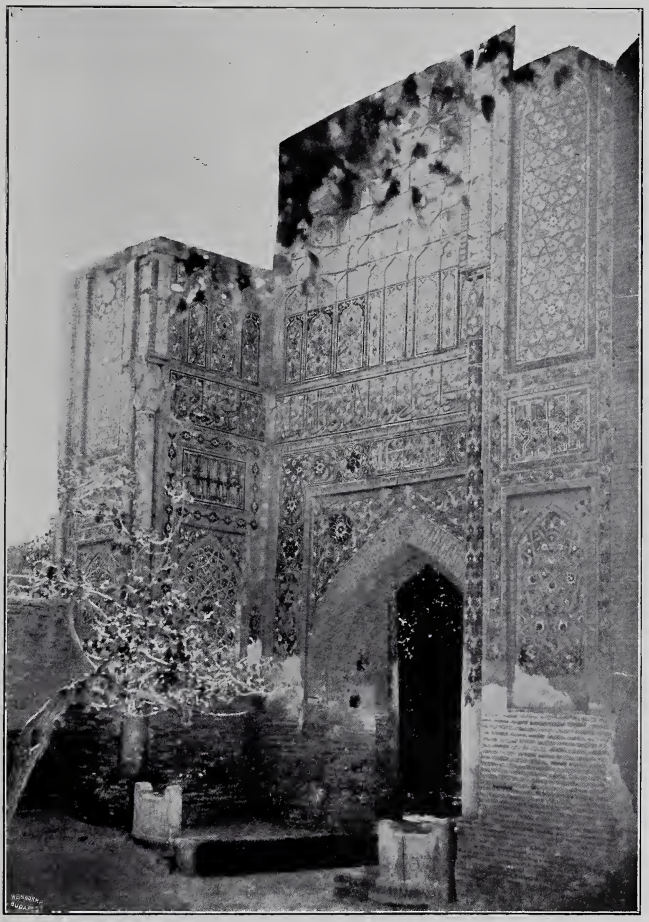


252. kép. A Gondzsárli melletti Ák-hánról. (Sarre szerint.)

Közép-Ázsia, Turkesztán. Dzsengiz khán 1206-ban először egyesíti a különböző mon-

goltörzseket, hogy Ázsia országainak meghódítása révén akkora birodalmat alapítson, amekkora eddig még nem volt; de birodalma oly hamar szétmállott, mint a hogy keletkezett. A mongoloknak Szíriában és Perzsiában való működésével már volt alkalmunk megismerkedni. Alig érintkeztek az iszlámmal, már is buzgó hívőivé válnak az új hitnek és ilyenekül a műveltség terjesztőivé lesznek. Ezen első mongol állami élet műveiből, sajnos, semmit sem ismerünk; kulturális működésük a XIV. században éri virágkorát, amikor Támerlán (Timur) 1370-ben népének megoszlott törzseit új győzelmekre és uralomra vezeti. Ebbe a korba valók Közép-Ázsiában, különösen Turkesztánban emelt építészeti alkotásai, amelyek a művészetnek kiváló szeretetéről és rendkívüli tudásról tanuskodnak. Támerlán azon volt, hogy kedvelt városát, Számárkánd-ot, ne csak a világ legszebb városává, hanem egyszersmind a mohammedán szellemi és művészi élet középpontjává is tegye. Hogy ezt a nagy buzgalommal ápolt tervet végrehajtsa, alig kímélt meg ez a kegyetlen harcos mást, mint a tudósokat és művészeket, akiket a leigázott országokból foglyokul hurcoltatott székvárosába. Selyemszövők, agyag- és üvegmunkások nagy számmal kerültek ekkor Damaszkuszból Számárkándba; más városok kőmíveseket és ötvösöket szolgáltattak. Tímur idejében a székvárosban vegyest éltek egymás mellett az arabok, törökök, mórok, keresztény örmények, görög katholikusok, jakobiták stb. A városban élő idegenekről nem

253. kép. A Szultán-hán Akszerai közelében.



254. kép. Támerlán síremlékének kapuja Számárkándban.

egy felirat tanúskodik, amelyek az épületeken olvashatók. Így azon a pompás kapun, amely Támerlán sírjához vezet (254. kép) az ajtó fölötti felirat világosan olvasható betűkben hirdeti, hogy: „Készítette a szegénysorsú Mohammed, Mahmúd fia Iszfáhánból". Építője tehát perzsa volt, ami egyébként a formákból, valamint a jellemző mázos burkolásból is azonnal kiviláglik. Erről tudomást véve, nem fog feltűnni a szöglet-oszlop kapitelje* sem, amelynek eredetijét első látásra Egyiptomban fogjuk keresni. Azonban a keleti Khinának szomszédsága sem volt behatás nélkül a közép-ázsiai építészeti módra; ennek kézzelfogható nyomaira találunk azon a palotán, amelyet Timur az ő khinai feleségének építtetett. De ezek csak különálló nyomok; főbb vonásaikban Timur alkotásai főképpen a perzsa művészetre vezethetők vissza. Újítást mindössze a kupola-forma mutat az ő kiugró kezdetével, amely körülmény a helyi építészetnek sajátja s utóbb ismét a késői perzsa művészetre hat vissza. Egyébként azonban ugyanazon alapformák szerepelnek, fölöttük fülkék sorakoznak égetett agyagból keramikai díszítéssel vagy mozaikkal, amelyet azonban mihamar az olcsóbb festett és mázos téglákkal pótolnak.

A 255. kép. A Bibi Chánim-mecset kupolája, Sáh Zindében Számárkand mellett.

A 255. kép annak a pompás mecset-nek egyik kupoláját mutatja, amelyet Támerlán 1385-ben emelt az ő khinai kegyencnőjének, Bibi Chánim-nak Sáh Zindében, az építészeti alkotásaival oly kiváló nekropolisban. Az idő foga olyan állapotba juttatta a kupolát, hogy világosan fölismerhető a cserepek elhelyezésénél követett eljárásmód. A stalaktitos koszorú fölé alkalmazott cserepeket egy-egy szög erősíti az épület falához, azonkívül a hengeralakú dobokon a bőven felhordott vakolatba ágyazódnak. A sokhelyt benyomódott közökből könnyen kihámozhatók a különféle alakú cserepek formái, amelyek tetszetős vonalmintákká csoportosulnak. Egyébiránt a Bibi Chánim-mecset kiállítása mindent fölülmul, ami a keramiai ipar terén a Keleten található. Nemcsak a türkisz-kék van itt az élénk kobalt

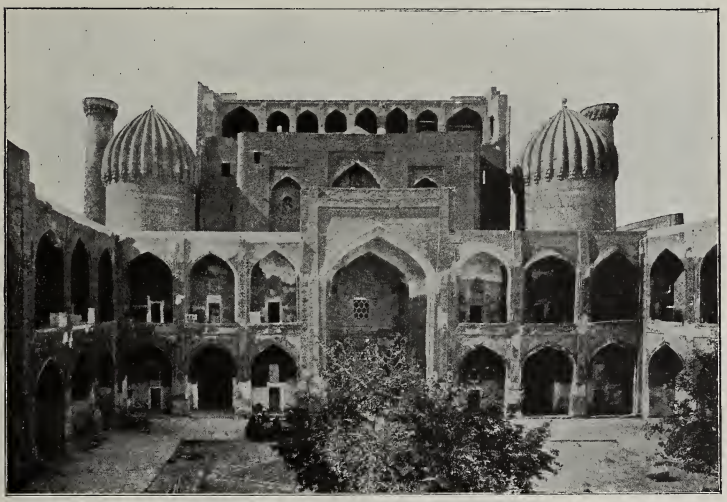
mellett: a zöld és az ibolya minden árnyalata egészen a feketétől kiemelt gyöngéd rózsaszínig, mind közreműködik, hogy az elképzelhető leggazdagabb színskálát alkossa. A telített veres itt úgy szerepel, ahogy azt másutt csakis a khinai porcelánnál találni; ily tökéletességben később ezt a színt már nem állították elő.

A nekropolisnak mintegy nyolc többi síremléke majdnem mind föltüntet egy-egy kiváló keramiai vonást. De a középázsiai birodalom más városaiban is fölvirágzottak a művészetek: Chókánd, Turkesztán és más helyek mind remek dolgokkal ékeskednek. Az első, mint Dsengiz khán egykori székhelye, nyilván sok föl nem fedezett s építészetileg fontos dolgot rejthet még magában. Turkesztán-ban még fennáll az Ázeret- (helyesebben Hádhret) mádrászá (256. kép). Rendkívül karcsú dobon nyugvó kisebbik kupolája hengeres pálcatagokká oszlik, amelyek stalaktitos konszolákon kezdődnek, s ezért a dobból kiállanak. Az utóbbit széles öv veszi körül ezzel a karcsú kúfi felirattal: „Alláhé a hatalom". Ez a sajátságosan mongol kupola-forma egészen általános Közép-Ázsiában. A Timur egyik unokájától, Ulug bégtől 1434-ben Számárkándban épített mádrászán. (257. kép.) két ilyen van a főbejárat oldalán. Ez a mádrászá jobb felől áll a Regisztan-téren, amely egyike az egész Kelet legérdekesebb tereinek; két másik oldalát szintén hatalmas, de modern mecsetek határolják. Ezek a hatalmas épületek az ő tarka, ragyogó színpompájukkal, amely fölér a nyulánk minaretekig, lebilincselő hatásúak. A Mádrászá udvarának terrakotta díszítése még jobban van fenntartva; pillérektől tartott kétemeletes arkád-rendszer veszi körül az udvart, hátul a „pisták" nevezetű óriási fülkével, amely a főbejáratot rejti; ennek főtengelyeiben az arkádokat

256. kép. Az Ázeret mádrászá kapuja Turkesztánban.

nagy, mély fülkék törik meg. Egyszóval: az épület terve és díszítése egyaránt a perzsáknak ide plántált építészetére utal.

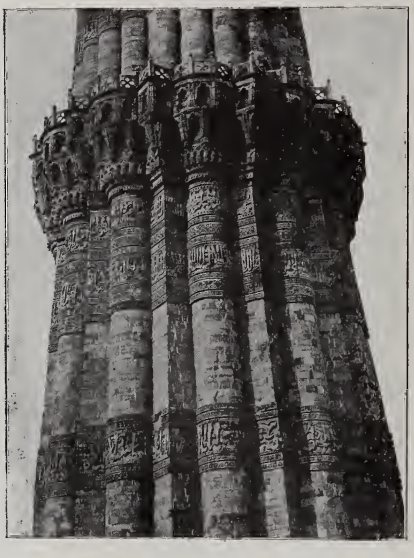
India. Ahhoz, hogy India ismeretessé lőn, sokban hozzájárultak a mohammedánok az ő hódításaikkal, miután Ábdel-Málik kalifa (684—705) fővezérének Kutaïbának sikerült az országot megnyitnia. Mindazonáltal a kalifa hatalma itt nem sokáig marad fenn, mivel mihamar mástörzsű uralkodók váltják fel, de ezek is mohammedánokká lévén, az iszlám szellemében terjesztik a műveltséget. Mint legfőbbeket említjük meg a Gáznevidákat, akiknek család-alapítója, Máhmúd, 1024-ben meg-



257. kép. Ulug bég Mádrászá-ja Számárkándban.

hódoltatja India északi és nyugati részeit. Vállalata annál könnyebben sikerülhetett, mivel az egész ország számos független fejedelemségekre — rádzsákra — volt szakadva. 1185 óta egy századon át a Guridák uralkodnak egész Indián, és itt uralkodóvá teszik a mohammedán vallást. Közülök különösen kiválik Kutb ed-Dín, aki 1206-ban függetleníti magát. Neki köszönhető a legrégibb iszlám épület, mely India földjén áll. Következik erre egy afgán uralkodó-család, ez azonban mihamar hűbéres helyzetbe jut és 1413-ban kihal. Kevéssel előbb Támerlán vonul át az országon s az elfoglalt nagyszerű fővárosban, Delhiben, százezer foglyot koncoltat föl, azonban csak egyes trónbitorlóktól teremtett ideiglenes állapot után 1505-ben sikerül egyik utódjának, Bábernek, a nagymogul tartós császárságát megalapítani.

A politikai erők tehát két irány felől hatottak az országra, nyugatról és északról; velük együtt és párhuzamosan nyomult be az iszlám szellem is nyugot felől, műveltségük bölcsőjéből és észak felől, az iszlámra tért mongolok útján. Azonban akár legrégibb műveiket nézzük, vagy azokat, amelyek a XV. század óta keletkeztek, mindig azt fogjuk találni, hogy a művészetté érlelődött iszlám szellem India földjén nem hozta meg azokat a gyümölcsöket, amelyeket az eddig ismertetett országok példájából következtetve vártunk. Ennek főoka nyilván az ország földrajzi helyzetében, azután pedig a nagyon is kifejlett autochton művészetben keresendő, amely az új alkotásokban főtényezőül érvényesül. Az iszlám művészetnek Indiában való formai kiképződéséhez nagy mértékben hozzájárult a dzsainának, ennek a keresztény kor után keletkezett felekezetnek építési módja; sőt ez valósággal a főelemeket szolgáltatta hozzá. A jellemző nagy, sima felületeknek itt már alig van valami nyoma; párkányok halmozódnak párkányokra; a kockáktól és csomóktól megmegszakított támasztékok az unalomig tagozódnak és akárhányszor gyámkövekben végződnek. Magában, az ornamentikában is inkább a felhasznált eszközök adják meg ezen műveknek a mohammedán jelleget, mint formabeli értékük. India ősi művészete sokkal erősebb volt, hogy sem könnyen engedhetett volna az iszlámnak; az ország maga sokkal távolabb, hogysem közvetetlenül elfogadhatta volna a benyomuló befolyásokat. Az ország nyugati részén még legjobban észrevehető az a befolyás, de minél távolabbi a vidék, annál több teret enged a mohammedán vallási türelmesség a bennszülött művészetnek. Ez okokból az indiai építészet több csoportra oszlik, s ezek helyi ismertetőjelekben különböznek egymástól. Azonban szerkezeti tekintetben valamennyin megvan egy fontos újítás, t. i. az ív és kupola alkalmazása, mely eleddig e földön nem volt használatban.



258. kép. Kutb ed-Dín tornya Delhiben.

A legrégibb építészeti emlékek azok a tornyok, amelyeket az első gáznevida-fejedelmek, Máhmúd és Mász'úd (997—1048) emeltek birodalmuk fővárosában,

Gázniban. Ezek indiai szokás szerint emelt győzedelmi tornyok. Csillag-alakú magas alap-építményen áll a gyöngén vékonyodó kúp; magassága 42 méter és egészen téglából van rakva. Jó karban levő keramikus burkolása igen fontos okmányul szolgál az archaeologiának, amennyiben az eddig említett iszlám téglatechnikát néhány közvetítő taggal közelebb hozza Perzsiának iszlám előtti művészetéhez.

A 258. kép egy másik toronyból mutat egy részletet, amelyet a Pátánok

259. kép. Áltums császár íve Delhiben.

török dinasztiájából való Kutb ed-Dín emelt 1190-ben Delhi-ben; valószínűleg ez is győzedelmi emlék. Tizenöt méteres alsó átmérője felül három méteresre vékonyodik; magassága 70 méter; négy karzata öt emeletre osztja. A fehér márványból és vöröses homokkőből való torony hatása bámulatot keltő. Igen fontos a feliratok és díszítmények formája, amelyek olyan igazában magukon hordják az indus földön virágzó új építészetnek jellemét. Ezt a sajátosságot legkivált a körüljáró karzatot hordó kiugrások tüntetik fel. Ezek formái nagyon elütnek a stalaktitoktól, holott éppen ezeket akarják utánozni.

Nem kevésbbé érdekes ugyanazon városban a régi mecset nyugati fala, amelyhez szintén Kutb ed-Dín neve van hozzáfűzve. Kiválóan figyelemre méltó

nyílásainak csónakdad íve, amely, miként az első kor összes ívei, vízszintesen elhelyezett rétegekből van rakva, és ferdén egymásnak támasztott gerendákkal végződik. Az ékalakú követ, az ívképzés voltaképpeni elemét, csak később kezdik alkalmazni.

Hasonló módon vannak rakva az Áltums császár († 1236) sírján levő ívek (259. kép). Vízszintesen keresztülmenő hézagait világosan feltünteti képünk. Figyelemre méltók itt a tisztán indiai szöglet-oszlopok, egyébként iszlám szellemben

261. kép. A Dzsámi Mászdzsid Ahmedábádban.

tartott díszítményeikkel, amelyek a kapuzatot jóformán egészen elfödik. Pazarul alkalmazva van rajtuk a geometriai fonatos dísz, az arabeszka s a kúfi jellegű meg a dűlt betűs felirat.

Alig hatvan évre rá minden tekintetben nagy haladás tapasztalható. A bennszülött építő-mesterek hova-tovább jobban megbarátkoznak a mohammedán művészettel. A kifogásolt szerkezeti hibák többé nem fordulnak elő, a díszítmények jobban alkalmazkodnak a stílushoz és tudatosabban oszlanak el. Az a kapu (mások szerint sírkamra), amelyet Álá ed-Dín 1310-ben az említett régi mecset déli falá-

260. kép. Álá ed-Dín kapuja Delhiben.

hoz hozzáépített, hangosan szóló bizonyítéka ennek (260. kép). Ez az épület nyilván a legszebbik azok között, amelyek a mohammedán Indiában a pátán-fejedelmek alatt keletkeztek és általában egyike az iszlám legszebb műveinek. Ritkán sikerült úgy, miként itt, egy épületnek egész külső felületét a díszítmények ekkora bőségével borítani, anélkül, hogy a szemlélőben a túlterheltség érzetét keltenék. Ez a kapu csúcspontját jelzi az indiai iszlám művészetnek.

262. kép. Humájun császár siremléke Delhiben.

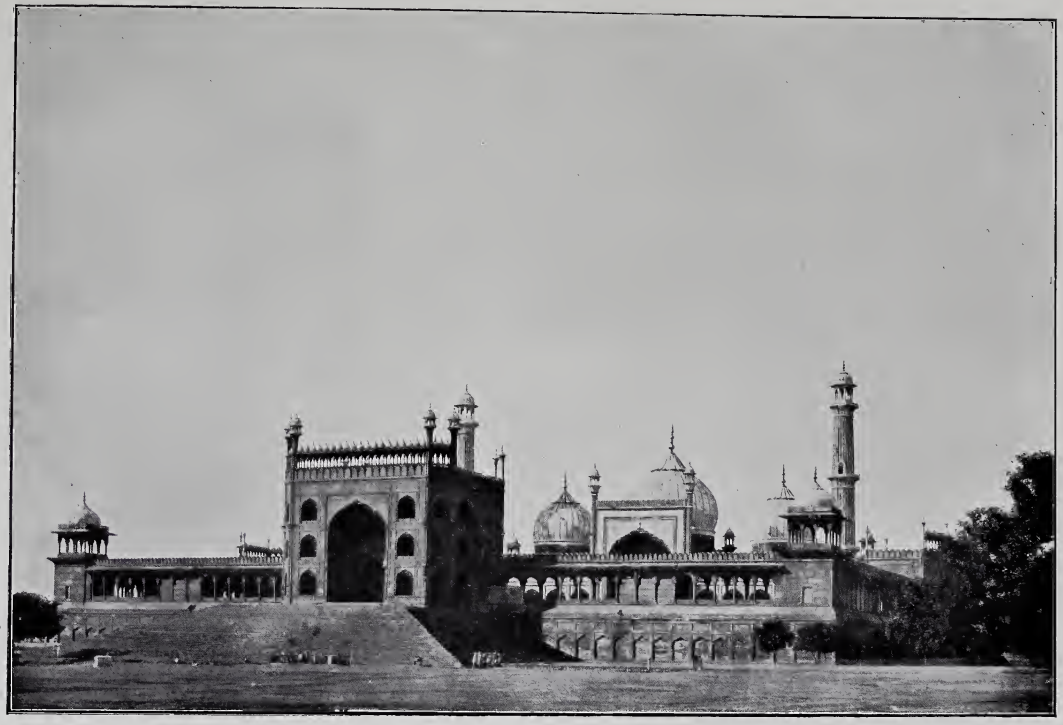
De hasonló példák után hiába is kutatnánk a belső tartományokban. Ami mű ez utóbbiakban keletkezett, azoknál a belföldi formák uralkodnak, pl. az 1423-ból való Dzsámi Mászdzsidnál Ahmedábád-ban. Alapterve némileg hasonlít ugyan más országok arkádos mecseteihez, a felső építmény azonban lényegesen elüt tőlük. A nagy, nyitott udvart, — a száhnt, — három oldalról egyhajós liuánok veszik körül, míg a fő-liuánt, itt a voltaképpeni mecsetet, tizenkét oszlopsor tartja, amelyek úgy vannak csoportosítva, hogy tizenöt kupolának képezik támasztékait. A 261. kép a főbejáratot mutatja, amely a száhnból a fő-liuánba vezet. A két hatalmas kiszö-

263. kép. Ákbár császár sírja Szekundrában.

gelés az immár eltűnt minareteknek alsó építménye. Egyébként ennél az épületnél az autochton-művészet elemei kerülnek napfényre, úgy hogy az épület hű tipusa az iszlám építészetnek, amint ez Indiában általában kiképződött s amelyből egy keleti utazó még 1590-ben magában Ahmedábádban „ezer, kőből való mecsetet" számlált össze; ugyanő a várost Hindusztán, sőt „talán az egész világ legszebb városának" ítéli.

A következő kor a nagymogulok idejébe vezet bennünket, akiknek gazdagsága és pompaszeretete közmondásossá vált. A dinasztiát 1494-ben Báber alapította, s ez fennmaradt az európai hódításokig. Alattuk a pátán-stílust egyszerűbb építkezés váltja fel, amelyben a perzsa behatás kerül fölül. A tagozásokban való előbbi dúskálást elhagyják és nagy vonalakkal igyekeznek hatni. Bizonyság rá Humájun síremléke (262. kép), amelyet fia, Ákbár (1556—1605), uralkodásának első éveiben emeltetett. Ez négyszögletű alapon áll, Ó-Delhi egész rommezején uralkodik és meszire hat betéteivel és különösen tisztára fehér márványból való dómjával. Nyílásai és sekély fülkéi mindvégig a perzsa ív-formát mutatják, amely a nagymogulok hazájából, Turkesztánból, kerülhetett ide.

Negyvenkilenc éves uralkodása alatt Ákbár számtalan mecsetet és palotát épített, amelyek stílusukban az ő államférfiúi bölcsességének bizonyságát szolgáltatják. Nemcsak törzséhez maradt hű, hanem szeretettel karolta föl az ő indus népét is. Bizonyság rá az ő építkezése, amelynek sorában, miként az atyja emlékének emelt említett sír is, akárhány emlék a bennszülöttek stílus-köréhez tartozik. Példa rá saját síremléke az Agra melletti Szekundrá-ban (263. kép), amely számos pavillonjaival inkább valami hindu épület-számba vehető, semmint egy mohammedán fejedelem nyugvó-helyének. Az a nyughatatlan benyomás, amelyet ezen épületnek mozgalmas külseje kelt és inkább palotára emlékeztet, éppen nem



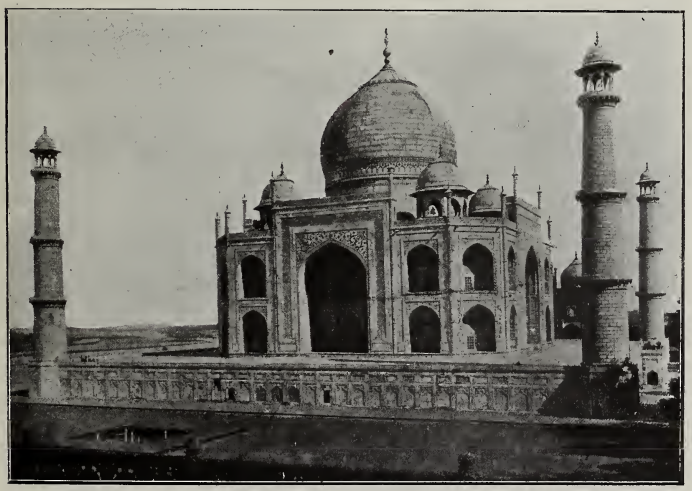
264. kép. A Dzsuma Mászdzsid Delhiben.

indokolatlan, mivelhogy a nagymogulok síremlékei, amelyeket még életükben emeltek maguknak, mulatóhelyül szolgáltak nekik, amíg síremlékekké válva, a kripta csendje ütött bennük tanyát.

Ezen igazán nagy fejedelem műveihez méltóképpen sorakoznak azok az emlékek, amelyeket unokája, Dzsehán sah (1628—58) alkotott. A stílus csak kevéssé változik; az ő nagyszerű Dzsuma Mászdzsid-ján is (264. kép) megtalálni az indus építészet visszhangjait, míg világhírű síremléke, a Tádzs Mehál, Humájun mauzoleumára emlékeztet.

Az előbbi talán mindennél jobb fogalmat ad arról a sajátos forma-keveredésről, amelyet a nagymogulok építészete India leghatalmasabb fejedelmei alatt megérlelt. Ennek a mecsetnek a terve általában is tipikus. A nagy kapuzaton, amely a bekerített udvarba vezet, éppen nem nehéz a perzsa építkezés befolyását felismerni, míg a fölötte levő mecseten a mohammedán-hindu stílus szabadabb formái érvényesülnek. E korszak építkezését egy új díszítési eszköz is kitünteti, t. i. a márvány-mozaik, a firenzeiek „pietra durá"-ja, amely technikát az olaszok, amint bebizonyosodott, a XVII-ik században honosítottak meg Indiában. A mecset díszítése kiválóan ebben a technikában történt.

Jóval bővebb mértékben találjuk ugyanezt a fejedelemnek mesés költséggel emelt síremlékén, a Tádzs Mehálon (265. kép). Ha a pompás kertek közt emelkedő mauzoleum már nagyszerű tervével, tisztára nemes fehér márványból való gon-



265. kép. A Tádzs Mehál Delhiben.

dos építésével szinte elbűvöli az embert, akkor a rajta alkalmazott díszítések nagyszerűsége nem kis mértékben járul hozzá, hogy az egész földkerekségének legrendkívülibb alkotásának tekintsük. A mozaikok márványával a feltűnőbb épületrészeken drágakövek váltakoznak: az ahát, a jászpisz, a vérkő és hasonlók. Egyébiránt minden mű, amelyet ez a fejedelem alkotott, akinek uralma Indiában az újabb korú művészetnek csúcspontját jelzi, a nagyszerűség bélyegét hordja magán. Palotái méltóan sorakoznak az előző művekhez; a Delhi-belinek akkora a terjedelme, hogy hozzáfogható fejedelmi székhely a földkerekségén nincs. Architektúrája általánosságban, a díszítésénél alkalmazott eszközök gazdagsága, aztán az emléket élénkítő pompás csarnokok olyan művé teszik a Tádzs Mehált, amilyen csakis a nagymogulok alatt keletkezhetett, akiknek pompaszeretetével csak gazdagságuk versenyzett.

Az uralkodócsalád fénye segítségével virágzásra jutott művészet csak néhány évig marad fenn ezentúl. Már a fanatikus Dzsehán sah alatt hatalmával együtt pusztulni kezd, hogy mihamar teljesen a multé legyen.

Az iszlám művészet az oszmánok alatt. A rendesen törököknek nevezett oszmánok egyike azon törzseknek, amelyek, mielőtt történeti szerepükben felléptek, Turkesztánt és északi Khinát lakták. Perzsiába és Kis-Ázsiába hatolva veszélyeztetni kezdik a rokontörzsű szeldzsukokat, majd éppen a szeldzsuk birodalom romjain emeli 1300 körül az ő szultánságát Oszmán, akiről az egész törzs származtatja nevét. A hadi szerencse nem kevésbbé kedvezett az ő legközelebbi utódainak, mert miután egész Kis-Ázsiát meghódították, 1355-ben átcsapnak Európába is. Meghódítják a Balkán-félsziget tartományait és Konstantinápolyt fenyegetik. De a bizánci birodalom fővárosa Tamerlán betörése miatt még félszázadig fenntartja magát: a félholdat csak 1453-ban tűzik ki a szent Szofia kupolájára.

266. kép. A Jesil Dzsámi külseje Brusszában.

Azonban a törökök harci kedve még nem aludt ki: elfoglalják Boszniát, Olországot (1462) és a török birodalomba kebelezik a görög félsziget többi részét. I. Szelim alatt Szíria, Palesztina és Egyiptom (1517) is a birodalom tagjaivá válnak; elfoglalja Mekkát és Algirt. II. Szolimán beleékeli magát hazánkba, megostromolja Bécset (1529) és folytatja hódításait Észak-Afrikában. Csak a velencések hadi-

szerencséje a lepantói tengeri csatában (1571) állítja meg az oszmánokat az ő világhódító terveikben. Innen kezdődik az ő politikai visszafejlődésök, amely előbb lassan, 1700-tól kezdve azonban gyors léptekkel halad előre.

De a törökök politikai sikerével az ő civilizáló küldetésök nem haladt karöltve. Sajátságos, hogy a törökök éppen nem mutatják nekünk a hódítóknak annyiszor látott képét, hogy t. i. előbb a haladásnak alacsonyabb fokán állnak,

267. kép. A Jesil Dzsámi kapuzata Brusszában.

utóbb aztán a leigázolt népek műveltségét elsajátítják; e tekintetben elütnek még a rokontörzsű gáznevidáktól és szeldzsukoktól is. Találkoztunk már velök Egyiptomban, ahol a századokon át virágzásban levő szép művészetre bomlasztólag hatottak. Ugyanez a példa ismétlődik mindazon országaikban, ahol mindaddig, amíg a gazdasági jólét a művészetet tengődni hagyta, ez a hagyomány emlőin egy ideig még tovább él; azonban az ország elszegényedésével a mostoha kormányzásnak, helyesebben rossz gazdálkodásnak tudományos és művészeti téren egyaránt az

enyészetet kellett maga után vonnia. A messzi Kelettől a legtávolabbi nyugati határig ugyanezen viszonyokat mutatja birodalmuk.

Kis-Ázsiában a szeldzsukok politikai örökségével együtt átveszik az oszmánok az ő kulturális hagyatékukat is; azt további virágzásra ugyan nem segítik, de ennek behatása az ő alkotásaiknál annyira fontos volt, hogy műformáikban a mai napig ez a befolyás vezeti őket. Egy tekintet az ő mecseteikre könnyen meggyőz erről a rokonságról, amely annál nagyobb, mennél régebb az épület. Emelkedő hatalmuk első éveiben az ő mecset-terveikben nem találni egységességet; pilléres csarnokokat és kupolás építményeket egyaránt emelnek, mint az Ulu

268. kép. II. Szelim mecsetje Drinápolyban.

Dzsámi-t és Jesil Dzsámi-t Brusszá-ban, míglen az utóbbi formát, a bizánci templomokat véve mintául, véglegesen elfogadják. Kiváltképp a főváros Szofia temploma az, amely az ő megkapó térbeli hatásával és gazdag díszítésével főmintájuk lesz mecset-építkezésüknél. Igaz, hogy a bizánci templom alakja Niceában már 1373-ban mintául szolgál, véglegesen azonban csak Konstantinápoly bukásával fogadják el.

Akár az egyik, akár a másik tipushoz tartozik is egy ilyen épület, díszítésének módja mindig a szeldzsuk művészetben gyökeredzik, ezzel hova-tovább a modern-perzsa társul, amely kivált a fénymázas cserepek gazdag alkalmazásában nyilvánul.

Az 1420-ban I. Mohammedtől épített Jesil Dzsámi (kék mecset), egyszerű alapterve mellett dísztelen külsőt mutat (266. kép), kivéve a kapuzatát és a homlokzat kis részét (267. kép). A két minaret az 1855-ben rombadőlt régi tornyokat pótolja, amelyeket szintén bőven borítottak fayence-ok. Kereteiben, a fülke-tetőzetben, a kapuíveken és egyébben éppen nem nehéz a kis-ázsiai építészettel való rokonságot felismerni. (Rút tetőzete modern pótlék.) Ez a mecset két kupolás főrészből áll, amelyek ugyanazon tengelyen állanak, mindkét oldalukon egy-egy kisebb kupolával. Az első nagy kupola alatt kút van; a hátsó a beléje eresztett

269. kép. II Szelim mecsetjének előcsarnoka Drinápolyban.

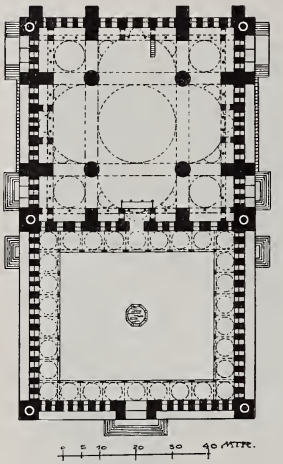
fülkével a voltaképpeni imádkozó-hely. A mecset belső díszítése rendkívül gazdag, főékességei a finom vésetű márvány ornamentumon felül a fénymázas szép cserepek.

A török mecsetek nagy tipusát mutatja az, amelyet II. Szelim Drinápolyban, a birodalom első fővárosában, a XVI. század közepe táján emeltetett ügyes építőmesterével, Szinán-nal. (268. kép.) A törököknek büszkélkedése ezzel az ő „legszebb mecset"-jükkel nagyon is meg van okolva, mivel, noha mintája a konstantinápolyi Aja Szofia, valóban megkapó hatású. A város legmagasabb helyén emelkedik és igazán bámulatra ragad az ő tömegével, amelyre a Szofia temploménál csak alig kisebb kupola borul. E mecset fő ismertető jele az ő díszítés nélkül való belseje s a négy kolosszális porfir-oszlop, amelyek a kupolát támogatják. Az

oszmán mecseteknek főjellege a boltozás rendszere a karcsú és lépcsőzetesen keskenyedő, emeletekre oszló tornyokkal, amelyeket kúpok fednek.

A 269. kép néhány részletet mutat a Szelim-féle mecsetről. Látni rajta a főbejáratot az elébe épített előcsarnokkal, amelynek verde antico-, cipollino- és egyiptomi granitból való monolithjai eléggé ismeretesek. Egyébként az ajtó és az ablakok ugyanolyan fülkéket zárnak magukba, mint a brusszai zöld mecset bejárata.

Ugyanazon korból és ugyanazon építőmestertől való a Szulejmánie-mecset, valamint az 1609—14-ig épült Ahmedié-mecset Konstantinápoly-ban, ahová 1453-ban a birodalom székhelyét átteszik. Az előről büszkén emlegeti a török, hogy kupolája magasabb, mint az Aja Szofiáé. Az Ahmedijében előkelő képviselőjét látjuk azon nagyszabású tervvel épült mecseteknek, melyek kupoláikkal és büszkén égnek meredő tornyaikkal hatnak; az Ahmediének magának hat ilyen tornya van. (270. és 271. kép.) Az a házcsoport, amely a mecset elébe és részben beléje is van építve, csupa mellékhelyiség, mint iskola, könyvtár, ingyenes konyha stb., amelyeket kegyes alapítványok, a vakufok, tartanak fenn. A voltaképpeni mecset előtt a nagy udvar — hárám — van boltozatos folyosójával; ennek közepén a rituális mosakodáshoz való vízmű, a sádráuán, emelkedik. Fő alkotó része, mint mindig, a kupola, amelyet oldalt négy félkupola támaszt; szerkezeti szükségleteit támasztópillérek egészítik ki. Kissé esetlenül hat az a négy hatalmas oszlop, amelyeken a kupola nyugszik.

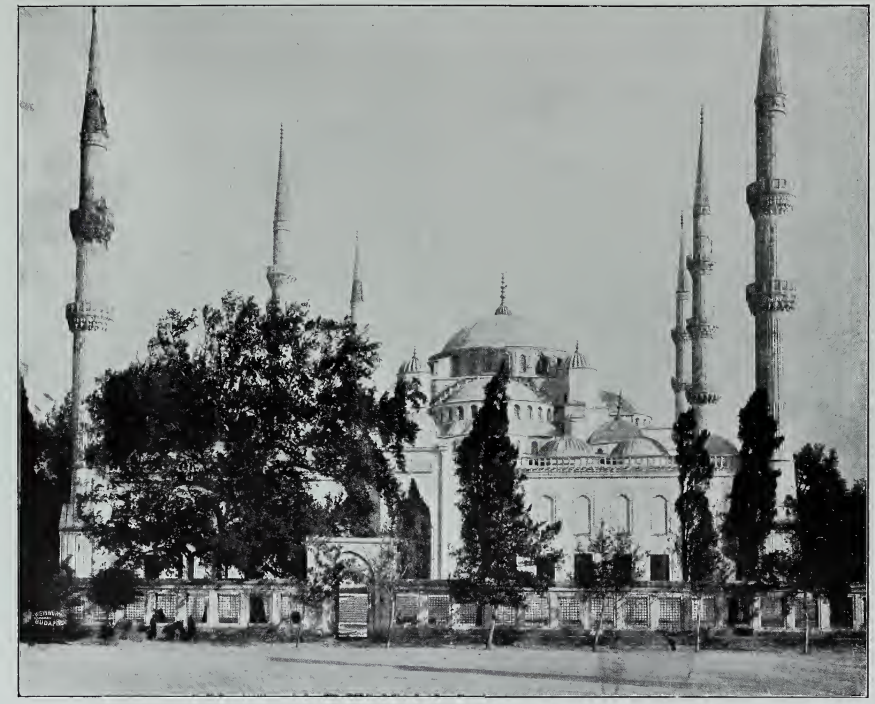


271. kép. A konstantinápolyi Ahmedié-mecset alapterve.

Nagyobb figyelemre méltók a szép színes téglacserepek, amelyek a falakat egész magasságukban födik és az enemű török iparművészet legjobb korából valók. Valamint ezek, úgy néhány építészeti részlet is bizonyos motivumok révén indus befolyásra vezethetők vissza.

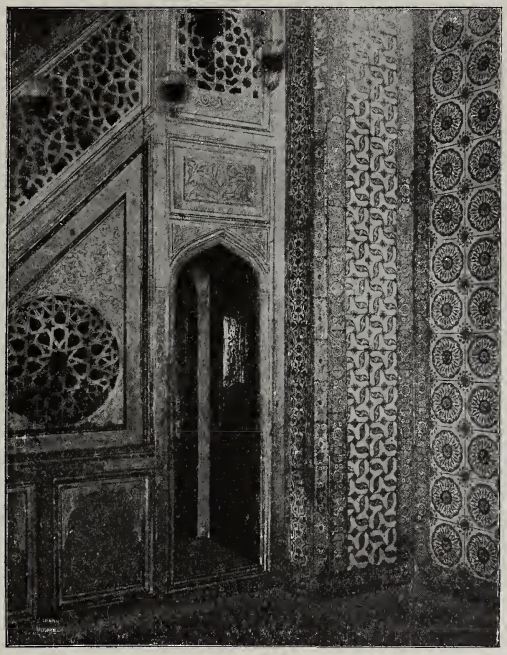
A 272. kép a körülbelül ötven évvel később épült Rüsztem-féle mecset-be vezet bennünket. Kivált keramiai díszítése miatt említésre méltó, amely pazarul borítja a falakat és a pilléreket. Jóllehet ezek is a legjobb enemű termékekből valók, mindazonáltal nem bírják ki a versenyt a perzsa művekkel. A kép bal felét a minbár foglalja el; az ott dívó szokás szerint márványból van faragva áttört rácscsal és részben naturalisztikusan felfogott díszítésekkel.

Az épületek sorát egy késői művel fejezzük be, III. Ahmed kútházá-val, amely 1728-ban készült el teljesen. (273. kép). A kútház letompított szögletű, négyzetes alapból emelkedik ki, ezen vannak a nagy bronzrácsok, mögöttük pedig a vízmedencék a szomjazók számára. A homlokzatokba középütt egy-egy sekély fülke



270. kép. A konstantinápolyi Ahmedié-mecset.

ékelődik be, amelyek alatt az állatok számára való vályu van. Kis fülkék, különféle márványfajokból való és gazdag faragású kisebb-nagyobb lapok, azután aranyozott feliratok és fayence-ékítmények ennek az épületnek valami keresettséget és



272. kép. A Rüsztem pasa mecsetjének fala és minbárja Konstantinápolyban.

tarkaságot adnak, amelylyel az egyszerű, mondhatni, nagyon is józan tető sajátságos ellentétet alkot. De mindamellett, hogy a mű formáiban nem egységes, nem tagadható le róla bizonyos kellem.

B) *Az iszlám nyugati országainak művészete.*

Észak-Afrikában. Nem volt valami könnyű munka az arabokra nézve az észak-afrikai országokat hatalmuk alá hajtani. Nem mintha valami különös ellenállásra találtak volna a bizánciak részéről, akiknek hegemóniáját meg kellett dön-

teniök: Mohammed győzelemhez szokott seregeinek itt magukkal a bennszülöttekkel gyűlt meg a bajuk, a berberekkel, akik azután, hogy jó félszázados küzdelmükben szabadságukat elvesztették, sem tudtak igazában beleilleszkedni az új viszonyokba. Azóta, hogy az arabok 644-ben Cyrenaicába, Egyiptom határszéli tartományába betörtek, szakadatlanul harcban állottak a berberekkel,

273. kép. III. Ahmed kútháza Konstantinápolyban.

egészen 691-ig, amikor Karthagó bevételével az ellenséges sereget végleg megtörték.

Már előbb (675) alapítják a mai Tuniszban Kairuánt, a szent várost, amely hosszú időn át fővárosa marad az észak-afrikai mohammedán birodalomnak. Ez egy ideig mint a keleti kalifátusnak tartománya szerepel, mikor is helytartók állnak fölötte, majd ismét független államokat alkotó birodalom; e nyugati vidék és Bagdad közt a kapcsolat nagyon laza volt. A Hárún er-Rasídtól 800 körül kinevezett Ibrahim ibn Ágláb teljesen függetleníti magát és megalapítja az Ágláb iták dinasztiáját, amely tizenegy évtizeden át jótékony békét biztosít az országnak. Ezek

már 827-ben betörnek Sziciliába és több várost elfoglalnak és fölprédálnak. A dinasztia utolsó sarját 909-ben a berberek letaszítják a trónról és egy bennszülött Fátimidát emelnek reá, aki Egyiptomban az ismeretes uralkodó családot megalapítja.

A berberek immár megszerezték függetlenségüket és az arabok befolyása már-már veszendőbe ment, amikor a XI. század közepe táján nomád arab törzsek oly nagy számmal vándorolnak be Hedzsázból, hogy az ország sorsa a betóduló törzsek javára dől él; a berberek mindinkább kiszorulnak és számos törzsük

274. kép. Az Okba-mecset belseje Kairuánban.

csak a hegységekbe való meneküléssel mentheti meg függetlenségét. A következő századokat belső villongások töltik ki, amelyek mindvégig ott dúlnak az államalkotó törzsek közt; a politikai hullámok részben átcsapnak Spanyolországba is, amelynek történetében, mint látni fogjuk, nem kis szerepre vannak hivatva. Mikor azonban Spanyolország megint keresztény uralom alá jut, akkor az iszlám ismét visszaárad Észak-Afrika államai felé, ahol e közben még mindig fennáll az arabok és bennszülöttek közti antagonizmus. Kölcsönös ellenségeskedés nyomorítja politikai életerejöket és amikor a XVI. században a törökök hódítókul fölléptek, mint az iszlám többi országaiban, már könnyű dolguk akadt. Csupán Marokkó tartotta meg függetlenségét, anélkül azonban, hogy hírét is megóvta volna, mint a tudományok ápolója, amelylyel egyik fővárosa, Fez, a X. században dicsekedhetett.

*

275. kép. A Szidi Bu-Medjen-féle mecsetből Tlemszen mellett.

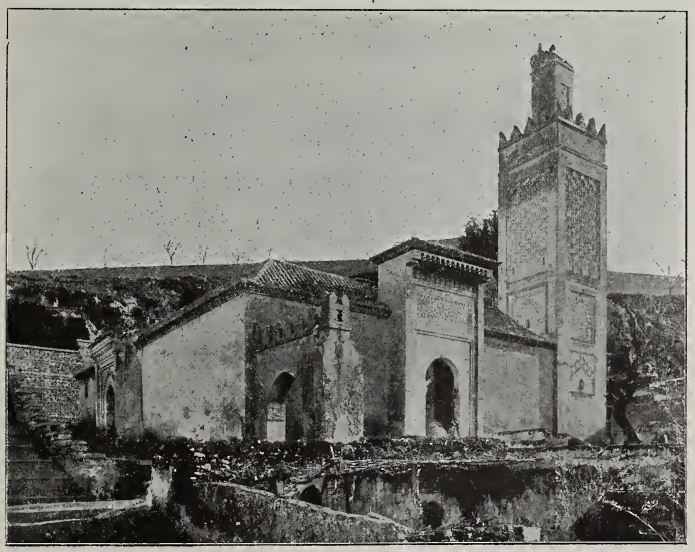
Működésük első korában az észak-afrikai tartományok arab hódítói abból a forrásból merítettek, amelyet jóformán mindenütt ott találtak, amerre hódításaik őket vezették, tudniillik az antik és a bizánci művészet forrásaiból. Hisz az elmult korok művelődési termékei bőven borították a talajt. Bőségesen tanuskodnak ezekről a napjainkban fölfedezett maradványok. Szivesen használtak föl oszlopokat és más építészeti részeket vagy vettek kölcsön antik ornamentumokat, amelyek kevéssé megmásított karakterrel az első korszak díszítését alkotják. Azonban természetes, hogy a keleti tartományokkal való közlekedés itt is hovatovább bizonyos egyformaságot teremt meg, amely az észak-afrikai művészetet a keleti tartományok művészetéhez fűzi. Kairuán-ban, az ősi szent városban a próféta társa, Okbá, 671-ben emeli a róla nevezett mecsetet.[1] Formája az oszlopos csarnokoktól körülvett ismert alak, a 274. kép világos fogalmat ad róla. Mai alakja többszörös újraépítés eredménye s ősi formáját már nem mutatja tisztán; legföljebb a márvány-támasztékokban. Legrégibb részeihez tartozónak vehető a minbár és a makszúra (így nevezik a fejedelem számára fönntartott bekerített helyet). Mind a kettő nyilván a Nyugatnak legrégibb famunkája. A minbár díszítési mintáit az antik művészetből kölcsönzi; a makszúra rendkívül érdekes kúfi felírást mutat, amelyen a betűk, valamint a kacsok Hákim fátimida-kalifa idejére (996—1021) emlékeztetnek, ahová az évszám megjelölésével tartoznak is. Az alapterven kívül ezek a részletek azok, amelyek ennek a mecsetnek a fontosságát megadják; hozzájuk vehető még néhány régi fémfényű cserép, amelyek az imádkozó-fülkében fennmaradtak és a IX. századból valók.

[1] La mosquée de Sidi Okba à Kairouan, par H. Saladin, Paris.

Mikor aztán a sajátos spanyolországi arab művészet kifejlődik, akkor ez visszahat az észak-afrikai tartományokba is, ahol Marokkótól kezdve, Tripoliszig meghonosul és itt is teljes virágzásnak indul. S ez alkotja meg ezen tartományok második s az előbbinél sokkalta fontosabb művészeti korát, amelynek még számos művét bírjuk.

Az algeriai Tlemszen-be, független uralkodó családok egykori székhelyére, Ibn-Cháldún, szavahihető történetíró tanusága szerint, a spanyolországi „Andaluziából hittak munkásokat és iparosokat". Egyébként egy bepillantás meggyőz bennünket a spanyolországi alkotásokkal való azonosságról. Így például a Szidi Bu-Medjen mecset, vagy még inkább ennek kapuja, amelyen át az útra esik tekintetünk (275. kép).[1] Patkó-alakú ívvel nyíló homlokzata cserépdíszben ragyog. Téglából való lépcső vezet a bejárathoz, amelynek falait finoman metszett gipsz-ornamentum — e nemben az egész Nyugat legszebb alkotása — fedi be, amely, mint stalaktit-díszítés a tetőt is bevonja. A belső ív oldalához a befelé nyíló gazdag ajtószárny támaszkodik, amelynek anyaga bronz-veretű cédrusfa; geometriai mér-

[1] Touring-Club de France. Sites et monuments; Algerie. Paris, 1902.



276. A Szidi Hálui-mecset Tlemszenben. (Homlokzat.)

műve rajzban és kivitelben egyaránt kifogástalan. Hasonlóan gazdag a mecset belseje is, ahol a pilléreken nyugvó patkó-alakú ívek teszik az építésmód főmotivumát. Egy felirat szerint ez a mecset 1339-ben épült. E korszak építészetéről való ítéletünket azzal teszszük helyesebbé, tökéletesebbé, ha az ugyanazon városban, a körülbelül tizennégy évvel utóbb épült Szidi Hálui mecsetet veszszük szemügyre. Festői külsejét a 276-ik kép, a főliuánon át a száhnba való betekintést pedig a 277. kép adja.

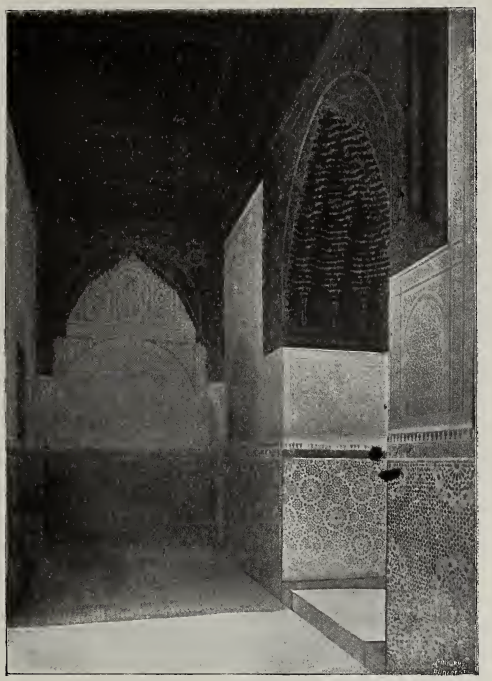
Az elsőben nyitott, pártázattól koszorúzott íven át a mecset kapuzatához érni, amely az épület keskeny oldalának közepét foglalja el; külső szögletén a

277. kép. A Szidi Hálui-mecset belseje.

gipszből való mérművel ékes, jellegzetes minaret emelkedik. A kapuzaton már csak a fémfényű mozaikból való nagy mező maradt épen. Kétségtelen, hogy eredetileg a patkó-alakú ívet szegélyző felület is hasonló módon volt kezelve. A mozaikot fonadék és rozetták képezik, fehér, zöld, barna, kék és sárga darabokból; fölötte keskeny feliratos szalag húzódik el és históriai vonatkozásokat tartalmaz. Végre a kissé előreszökő kapu-homlokzatot kiugró faragott tető fedi. A mecsetbe lépve, mihamar áttekintést szerezhetünk az épület alaptervéről: a négyzetalakú nyitott udvart (száhnt) három oldalról pillérek sora veszi körül; a főliuánt négy támaszték-sor tünteti föl, melyek közül a két középső nyomott oszlopokból áll (277. kép). Ezen oszlopok feje az ismeretes „mór“ kapitel, amelynek

formája könnyen levezethető a korinthusi vagy a kompozit-kapitelből.[1] A pillérektől tartott patkós ívek közvetetlenül ezeken nyugszanak. A hosszanti oldalok mindegyikénél, körülbelül a középen, még egy-egy kapuzat van

A Maghreb-beli (mohammedán Nyugat) mecset alapterve tehát az ő fővonalaiban az egyiptomihoz hasonlít, mindazonáltal híján van azon szellemes megoldási módoknak, melyek ez utóbbi mecsetet kitüntetik. Föl kell még említenünk azt a megkülönböztető ismertető jelt, hogy a Maghreb-beli mecsetekben az ívek nem párhuzamosan haladnak a kibla falával, hanem derékszögben találkoznak vele.



278. kép. Trónterem Tangerben.

Az imént megbeszélt jelleget találjuk Észak-Afrika többi országainak mecsetjeinél. A mai napig nehezen hozzáférhető Marokkóban még nem egy föl nem kutatott épület lappanghat. Júszuf Ibn Tásfín alapította 1062-ben. Hatalma egészen Szenegalig ért, s a város sok ideig hordozója volt a keleti műveltségnek. A tangeri nagy mecset határozottan rokon vonásokat mutat a tlemszenivel: ugyanazon tetőárnyékolta kapuzatot s ugyanazon ornamentalis hálóval beburkolt négyszegletes tornyot. Ugyanitt a szultán palotájában a világi építkezésnek is igen érdekes példáját találjuk. A trónterem (278. kép) a talapzatot alkotó mozaik összetételű fayence-darabjaival igen tipikus. A fölötte levő falterületek gazdagon el vannak látva stucco-díszítéssel, még följebb széles

[1] L. erről W. et G. Marçais. Les monuments de Tlemcen. Paris, 1903.

szalagok és stalaktitok kezdődnek, amelyek a sajátos módon ácsolt és festői díszben pompázó tetőre készítenek elő.

Jóllehet ez a palota a művészetnek nem valami nevezetes korából való — legrégibb részei a XVII. században épültek, legtöbbje pedig az elmult századnak elejéről és végéről való — de tekintetbe véve azt a körülményt, hogy Marokkó az a legvégső nyugati tartomány, amely az európai és a török behatás alól ki tudta magát vonni, szerényebb mértékben mégis hamisítatlan példája maradt egy nyugati mohammedán fejedelmi palotának.

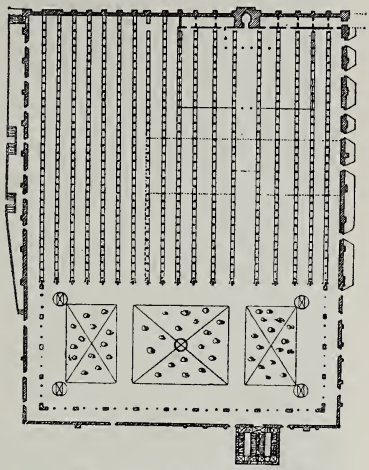
Mindazonáltal Észak-Afrika összes építészeti emlékei csak halvány visszfénye annak a művészetnek, amely spanyol földön keletkezett és ott páratlan virágzásnak indult. Ezt a művészetet az őt megillető mértékben akarjuk e helyt méltatni.

Spanyolország. Mikor az arabok Spanyolországig terjesztették ki hódításaikat, akkor első sorban arról volt szó, hogy ezt az országot a nyugati gótok hatalma alól kiragadják, akik a VI. század óta bírták. A belső villongások következtében, mint Egyiptomban, itt is megismétlődött az a helyzet, hogy a hódítókat a lakosok jó része szivesen látta. A két ország sorsa még más tekintetben is hasonló egymáshoz, tudniillik azon gyors felvirágzás kérdésében, amelyre mindkét helyen a tudomány és a művészet jutott; s ez a körülmény Spanyolországra nézve annál jellemzőbb, minthogy a szomszédos keresztény államok, sőt egész Európa akkortájt jóformán csak félig volt civilizálva.

Éppen nem tekintélyes sereggel 711-ben léptek az arabok spanyol földre, ahol türelmes voltuknak híre a bagdadi kalifa nevében való hódítást ugyancsak megkönnyítette. A helytartókat azonban már 756-ban fölváltotta a Keletről menekülő Abder-Ráhmán, aki az 1031-ig fennálló független cordovai kalifátust alapította. Dinasztiájának története nincs híjával a nehéz háborúknak, amelyeket fennmaradásáért kellett viselnie, emellett azonban jellemvonása az a magas kultúra, melynek ez a dinasztia vetette meg az alapját és melyet kiváló virágzásra juttatott. Egy Abder-Ráhmán udvarában csak úgy jár-kel a költő a királylyal, miként a Keleten egy Jeziddel vagy Uáliddel, a damaszkusi művészet-kedvelő Omájjád-kalifákkal. Költészet, történetírás, földrajz, theologia, jogtudomány, orvoslás, filozofia, szóval minden tudomány melegágyat talált „Ándalusz"-ban;[1] források tekintetében nem szorítkoznak az iszlámokra; görög műveket is átfordítanak arabra. S e szellemi mozgalomban részt vesznek e türelmes fejedelmek összes alattvalói. E tudományok nyelve az arab, s keresztények és zsidók küzdenek mohammedán polgártársaikkal a pálmáért. Kivált II. Hakam uralma (961—976.) volt e szellemi haladás fénykora. Könyvkedvelése — állítólag 400,000 kötetre rugó könyvtára volt — egymagában elégséges volna, hogy őt a valaha élt legfölvilágosodottabb királyok sorába emelje. De már fiának, a gyönge II. Hisámnak korában (978—1013) gyökeret vernek a politikai szétmállás és szellemi sülyedés okai. A szép civilizáció sokkal erősebb virágjában van, semhogy

[1] Az arab Ándalusznak nevezi Spanyolországot, régi lakóiról, a vandalokról.

a becsvágyó Amiridák uralma alatt már elhervadhatna, de rendbontás és polgárháborúk kezdenek dúlni; az állam kisebb országokra szakad és Cordova a XI. század első felében rangban a vidám Sevillának kénytelen engedni, s maga egy vidéki város sorsáig sülyed le. Az a befolyás, amelylyel a berberek már előzőleg is Spanyolország sorsára voltak, mind nagyobb és nagyobb lesz. A vallási felekezetből politikai tényezővé vált Álmorávidák (1016—1130), utánok meg az Álmohádok (1146—1269) átveszik a vezérséget az Omájjádoktól. Az előbbiek az első alkalommal a szorongatott andaluziai hitsorsosok szabadítóiul jönnek át Afrikából, nemsokára azonban már mint hódítók jelennek meg. Ezentúl a számos fejedelemség egymásközt való irtózatos harcai és a keresztény királyokkal soha nem nyugvó háborúk töltik be Spanyolország történetének lapjait. Különösen végzetesek az iszlámra nézve az utóbbi harcok következményei. 1236-ban Cordova a kereszténye kezébe kerül, s vállalataik ezentúl mind szerencsésebb kimenetelűek; várost város után, egy tartományt a másik után ragadnak ki az iszlám hatalmából, s a XIII. század végén már csak a granadai szultánság marad utolsó menedékül az arab uralomnak. Azonban 1492-ben ez is Katholikus Ferdinánd hatalmába kerül s ezzel az iszlám spanyolországi uralmának vége. Észak-Afrikában még fennáll ugyan, de a különböző fejedelmek itt is folytatják pártharcaikat, ami aztán csak megkönnyíti a hódító oszmánok terveit. 1574-ben Szinán pasa mint Tunisz helytartója foglalja el a trónt.



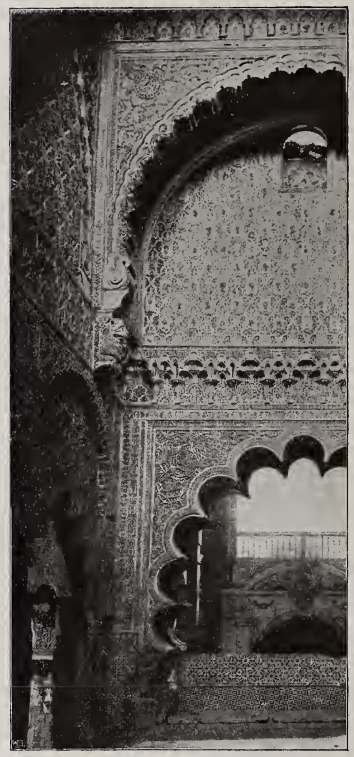
279. kép. A cordovai mecset alapterve. (Monum. arg. de Espana.)

E közben Spanyolországban a türelmetlen üldözés megsemmisíti az iszlám szellemi hagyatékát; csak a művészet, a spanyolországi arabok eme gyönyörű emléke él tovább és ezúttal az új uraknak is meghozza késői hajtásait, míglen a nyugati szellemi mozgalmaktól elborítva egészen kihal.

*

Nem éppen könnyű dolog a spanyol-arab építészet fejlődéskorában azokat a korszakos különbségeket föltüntetni, amelyeket rendesen föl szoktak hozni. Fölülmulhatatlanul áll a sajátos szerkezetű cordovai mecset, a spanyol arab építészet legrégibb emlékműve; korban legközelebb hozzá a sevillai Giralda; majd a bájos granadai Alhambra és Sevilla számos későbbi korú műve. Azonban valamennyijét

a csipkeszerű díszítés könnyed ruhája fedi; legfeljebb, hogy a mecsetben egy-némely ornamentum mellett kivételképp az opus graecum szerepel az ő arany-alapjával a közvetetlen bizánci behatás kiáltó bizonyságául. Históriailag bebizonyított tény, hogy az andaluzi kalifa épp úgy, miként a bagdadi, nagyszerű építkezéséhez Bizáncból kért művészeti segítséget. Edriszi geografus (szül. 1099.) csodálkozással ír a mecset mihrábjáról, imafülkéjéről, melynek mozaik díszítményei úgy hatottak, akárcsak a „fülbevalók".



282. kép. A cordovai mecset belsejének stucco-díszítéseiből.

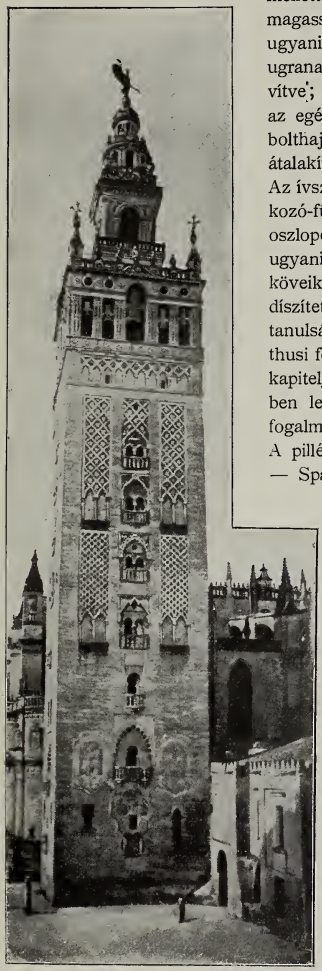
A cordovai mecset külsejét erős pillérekkel élénkített falak alkotják, amelyeket szépen díszített ajtók és ablakok törnek meg. A legutóbb végzett tatarozási munkálatok során a homlokzatokon mind több és több ornamentum kerül napfényre, amelyeket századokon át ősrégi vakolat fedett. A cordovai nagy mecset, amely pompájával és szépségével valamennyi egykorú emlékművet meghaladott, a Nyugat számára a mekkai nemzeti szentélyt volt hivatva pótolni. A VIII. század második felében épült és alaptervében hasonlít azon régi mecsetekhez, amelyekkel Kairóban, (Amr- és az Ibn-Túlún-féle mecsetek stb.) megismerkedtünk (279. kép). Eredeti tervében tíz párhuzamos ívsor alkotta az imatermet, számukat utóbb tizennyolcra emelték, úgy hogy ezzel a főliuánnak tizenkilenc hajója lett. 1093, különböző anyagú oszlopain nyugodtak a patkóalakú és lóhere-ívek, amelyek a gazdag faragású festett tetőt tartották. Ezen ívekben az arabok szerkesztő lángesze egy motivummal ismét többet teremtett, s ez aztán egész Spanyolország számára a legkedveltebb théma maradt, Észak-Afrika középkori építészetének fő jellemvonása lett és a XIII. században még Egyiptomba is utat tör magának.

A mecset belseje, noha homlokegyenest ellenkezik az eddig ismert építészeti eredményekkel, lényegében mégis azonnal rávall a szellemi közösségre. Mennyire

280. kép. A cordovai mecset belseje. A fő-liuán képe a főtengelylyel párhuzamosan.

281. kép. A cordovai mecset belseje. A fő-liuán képe az ima-fülke tengelyében.

sajátos azonban az a megoldás, amely a rendelkezésre álló rövid oszlopok mellett a mecset belsejének aránylag jóval nagyobb magasságot ad! (280. kép). Az oszlopfők felett ugyanis minden egyes szomszédos oszlop felé ívek ugranak ki, ezeket és a rájuk állított pilléreket merevítve; csak ezeken nyugszik az az ív, melyre aztán az egész tetőzet ránehezedik. A tető a képen mint bolthajtás jelenik meg, s a keresztény korból való átalakítás. Felette még megvan az eredeti fa-tető. Az ívszerkezet utólérhetetlenül szép, kivált az imádkozó-fülke tengelyében (281. kép), ahol a felső kis oszlopok mellett csipkés ívek vannak és felettük ugyanilyenek fűződnek egymásba. Ék- vagy záróköveiket, amelyek közül egy síma váltakozik egy díszítettel, finoman mintázott szalagok körítik. Igen tanulságosak az oszlopfejek; durva faragású korinthusi formájukban nem nehéz az Alhambra elegáns kapiteljeinek ősi alakját felfedezni. A mecset belsejében levő gazdag stucco-díszítésről a 282. kép ad fogalmat. Ez a San Ferdinand kápolnából való. A pillér és fal lábazata azulejos-díszben pompázik — Spanyolországban a fayence-lemezeket nevezik így —, míg a felső terek gipszből való bájos csipkemintákkal vannak borítva.



283. kép. A sevillai Giráldá.

A legközelebbi épület, amely behatóbb megbeszélést érdemel, az immár eltünt sevillai nagy mecsetnek egykori minaretje, közönséges nevén Giráldá minaretje (283. kép). Ez a spanyol földön fennmaradt egyetlen minaret egyike minden országok legimpozánsabb tornyainak. 13.60 méter oldalhosszúságú négyzetes alapépítményből emelkedik 70 méternyi magasságig, nem számítva a felső renaissance építményt. Alsó része símaságával tömören hat; annál könnyedebb hatásúak a lizénák közé feszített ferde-négyszögű mezők, amelyek épp úgy, mint az egész torony, téglából vannak összeállítva. Ezen mezőket párosával valódi vagy vakablakok élénkítik. Az arab rész koszorúját törpe oszlopok sora alkotja, amelyeket egymást metsző csipkés ívek kötnek össze. A Giralda a

nyugati minaret tipusa, immár a harmadik, amelylyel megismerkedünk. Noha tereinek kiválóan szerencsés kezelése miatt a szépség bélyege róla el nem vitatható, azért mégis mögötte áll egy kairói Káitbái tornyának az ő harmonikusan felépített emeleteivel. Mindazonáltal egyike a leghatalmasabb műveknek és méltó emléke a mórok[1] hírneves korának. Építésének ideje (1184 vagy 1194) az almohád-uralom fénykorába esik, abba az időbe, amikor, hogy csak a filozofiát említsük, egy Averroes (Ibn Rosd) és Maimonides éltek, akiknek tudománya a keresztény scholasztikusok közkincsévé lett. A Giralda egymagában áll, mint azon idők híres emléke, a többi nagyszámú emlékmű későbbi korba tartozik.

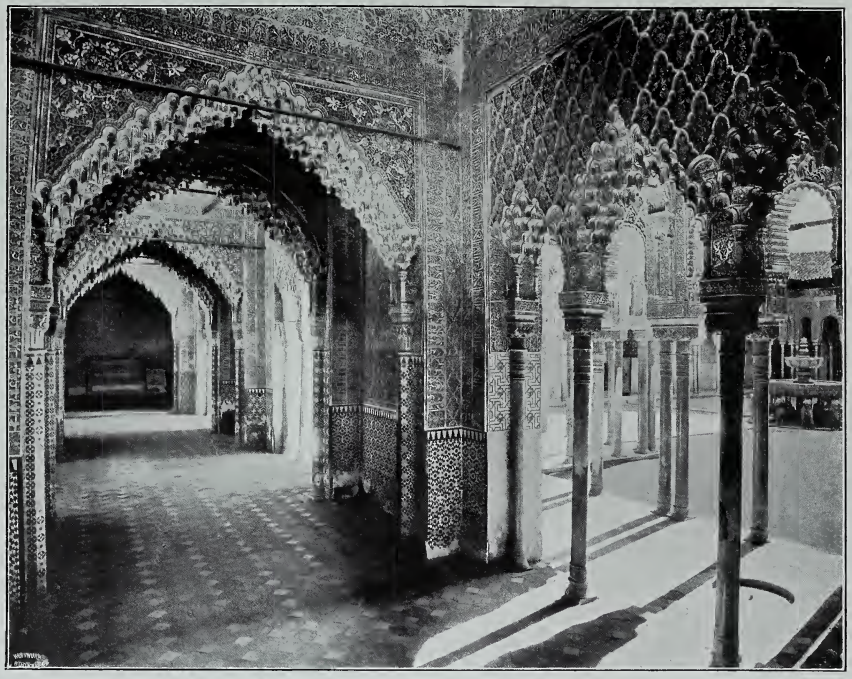
Fordítsuk most ezekre figyelmünket, de viszont ott keressük föl őket, ahol az iszlám művészet az ő utolsó s egyszersmind legjellemzőbb virágait hajtotta, t. i. Granadá-ban.

Miként Cordova, úgy Sevilla is utat enged a keresztény királyok rohanó előnyomulásának, és elesik. Főerejük nyilván a mohammedánok egyenetlenkedésében rejlett; ugyanez a körülmény már-már azzal fenyegeti az iszlámot, hogy a XIII. század közepe táján uralma utolsó bástyáját is elveszti. De a sors ezúttal másképp rendelkezett. Úgy történt, hogy az arab művészet még harmadfélszáz évig tovább élt a spanyol félszigeten s ezen idő alatt a kultúra másodvirágzásában olyan virágokat fakasztott, amelyek szépség és érték dolgában a spanyol szellemi élet aranykorabeli virágzásának nem állanak mögötte. A granadai emirség a keresztények politikai visszavonulásán kívül annak köszönhette fennállását, hogy kitünő geografiai helyzete volt, fölvirágzását pedig annak kell tulajdonítani, hogy a muszlim intelligencia Iberiának minden részéből ide özönlött. Manap is fennáll még az a városnegyed, amelyet az új telepesek számára jelöltek ki. Granada ragyogó története a naszrida Mohammed ibn el-Áhmár alatt kezdődik. E kor fontosságáról már maga az az építészeti alkotás is jelentős fogalmat adhat, amelyet az andaluziai művészet virágjának szoktunk tekinteni, t. i. az Alhambra néven ismeretes királyi vár.

A vár legnagyobb része 1333—1391-ig épült. Domb tetején emelkedik, buja növényzetű zöld kertek közepette, százados vén fák fölött; szebb keretjét el se lehetne képzelni az emlékműnek. Természet és művészet egyesül, hogy megvalósítsa a fantáziának páratlanul harmónikus képét.

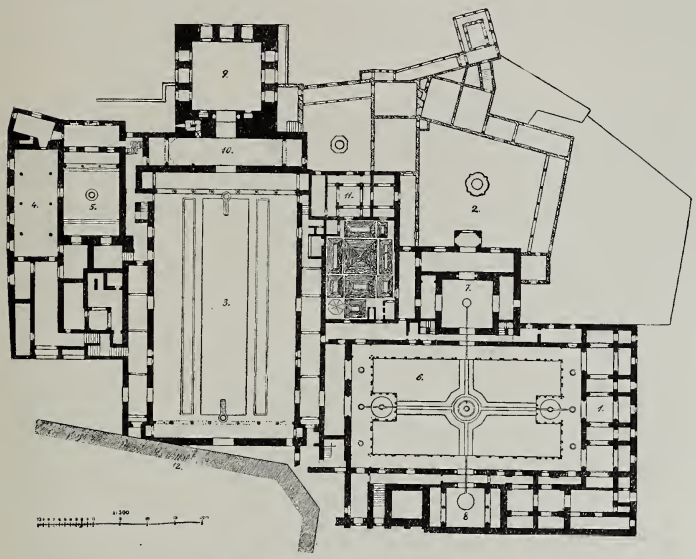
Alaptervei összetételében a várkastély (284. kép) egységes alapgondolatot nem tüntet föl; egymáshoz csatlakozó udvarok és egymásba nyíló termek sorozatát látjuk benne, de minden egyes rész külön-külön a tökéletes szépségnek egy-

[1] A „mór" elnevezés sokkal használatosabb, semhogy hallgatással mellőzhetnők. A mór név azon berber törzseket illeti, melyek Spanyolországban a tulajdonképpeni arab uralmat felváltották. De csak politikai felsőbbségükről van szó, mert a kulturális feladat, amellett, hogy a mórok a szellemi mozgalmak és a művészeti élet kérdésében kétségkívül a védők szerepét játszották, továbbra is a spanyol araboké maradt. Hiszen egykorú forrásokból tudjuk, hogy marokkói almohád-fejedelmek Andaluziából hívnak udvarukba építő-mestereket, épp úgy, mint Abu Hámmu és fia Tlemszenben, oly célból, hogy városaikat épületekkel és kertekkel díszítsék. Hogy hát mennyiben találó az arab stílusra vonatkozólag a „mór" elnevezés, azt e helyt nem vitatjuk.



285. kép. A Sala del Tribunal a granadai Alhambrában. Jobbra az Oroszlán-udvar.

egy remeke. Ki ne hallott volna a Mirtusz-udvarról, melynek kristálytiszta tavában ott tükröződik a szép építészeti alkotás és a kék ég, vagy az Oroszlán-udvarról, az ő karcsú oszlopcsarnokával és stalaktitokba oszló kerek, meg csipkés íveiről? A művészi módon faragott gipsz-díszítésről, mely finom csipkeműhöz hasonlóan



284. kép. A Granada-i Alhambra alapterve.

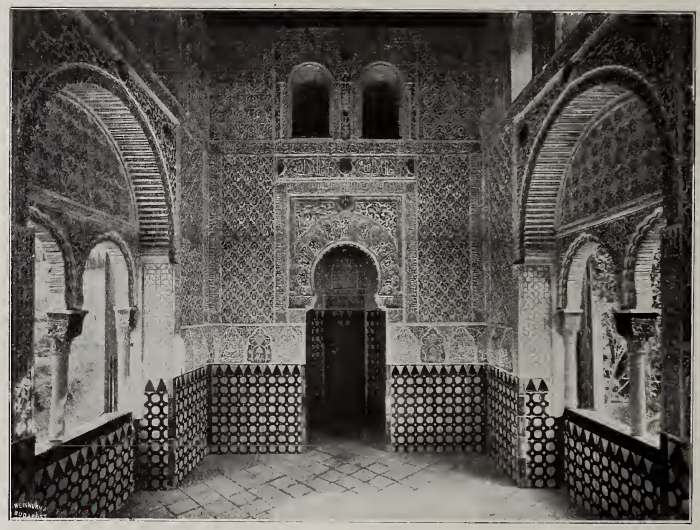
1: Törvénykezési csarnok; *2*: Lindárájá-kert; *3*: mirtus-udvar; *4*: mecset; *5*: a mecset előudvara; *6*: oroszlán-udvar; *7*: a két nővér csarnoka; *8*: az Abencerragok csarnoka; *9*: követségek csarnoka; *10*: bárkacsarnok; *11*: fürdők; *12*: V. Károly palotája.

borítja a falterületeket? A számos teremről, amelyek mindegyike egy-egy figyelemre méltó sajátosságával mulja felül a szomszéd termet?

A 285. kép, amelyben a távlat is növeli az alapterv bájos voltát, a hosszú Sala del Tribunált mutatja, amelyből jobbra kilátás nyílik a híres oroszlán-udvarra. Nincs itt egy tenyérnyi csupasz fal se. A fal alját fayence-mozaik burkolja, a falak maguk szépséges arabeszkek hálójává oszlanak, amelyeket széles feliratos sávok kerítenek be, sőt szerkezetbeli karakterét a díszítés gazdagságának kénytelen feláldozni még az ív is, melynél valójában vastag deszkából való szerkezet alkotja az egész stalaktit-rendszer vázát. Ilyen falakat azonban csakis olyan oszlopok hordhatnak, amelyek karcsúság tekintetében az összes stílusfajokbeli támasztékokat fölülmulják. A jó hatás titka azonban a szinte mértéktelennek

nevezhető ornamentika mellett a stílusnak azon alapelvében rejlik, hogy minden díszítés alá van rendelve a térnek.

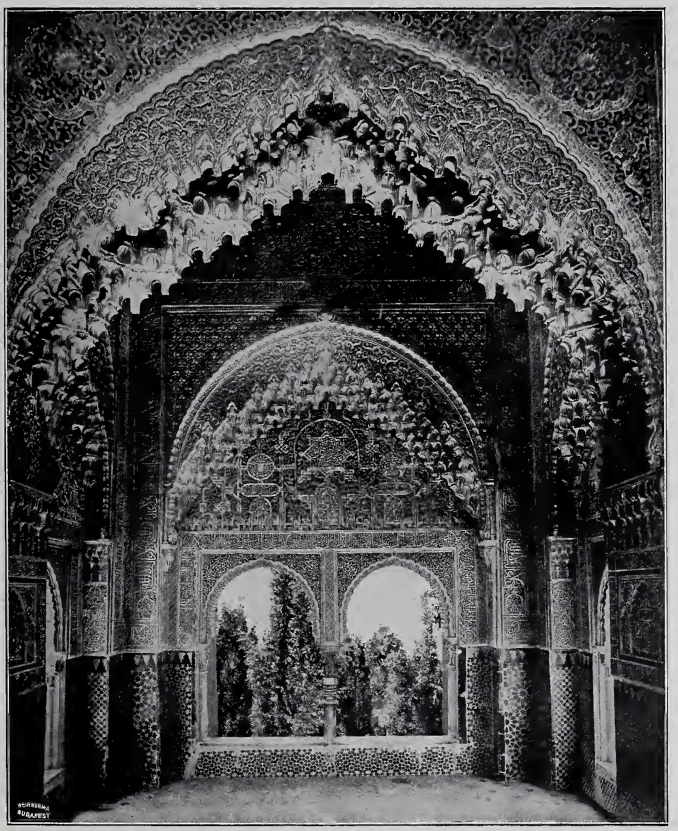
Még világosabban leolvasható ez az elv a Lindárájá nevezetű teremről (286. kép), amely egyike a várkastély legszebb és legjobban fenntartott részeinek. Az ívek stalaktitokká oszlanak fel; a kerek és egyenes felületekhez tégla-mozaik simul az ő művészi módon egybefonódó stucco-művű arabeszkjeivel és feliratával, amelyek ékes szavakban hirdetik a szultán dicsőségét. És mintha a szemlélő ez oly rendkívüli ügyességgel készült munkánál az emberi iparkodás tehetetlen-



287. kép. A granadai Alhambra. A mecset belseje.

ségének említésére szorulna, ott olvasható mindenütt a Naszridák jeligéje: „Nincs győző, csak Isten!“ A szép keretű „ajimez“-eken (iker-ablakokon) át egész váratlanul esik pillantásunk a Lindárájának ciprus-árnyékolta csöndes kertecskéjére és üdítő bokraira. Az egész szinte arra látszik teremtettnek, hogy a kegyencnő bizalmas, kies elvonuló helye legyen, amint a vár maga kiválasztott fejedelmek földi paradicsoma lehetett.

Nem messze a Patio de la Albercá-tól (Tó-udvar) van a gyönyörű palota-mecset. Külsőleg semmi sem különbözteti meg a vár többi architekturájától. Legföljebb ha talán a messzire kiugró ereszben, amely az egész homlokzatot beárnyékolja, hasonlóságot látnánk északi Afrika egyéb mecsetjeivel. Mindazon-



286. kép. A granadai Alhambra. A Lindárájá-terem.

által ilyen fedelek egészen általánosak az Alhambrában. A mecset belseje is alig üt el az épület többi részétől (287. kép), és bízvást a várkastély valamelyik termének volna vehető. Gazdagság és a kezelésmód dolgában semmivel sem áll mögöttük. Különösen növeli a mecsetnek érdekességét az a körülmény, hogy jó karban maradt meg, aztán hogy a XIV. század elejéről való, tehát egyike az Alhambra legrégibb részeinek.

A naszrida-kor egyéb építészeti emlékeiben is gazdag Granada; úton-útfélen

288. *a* A sevillai Alcazar homlokzata.

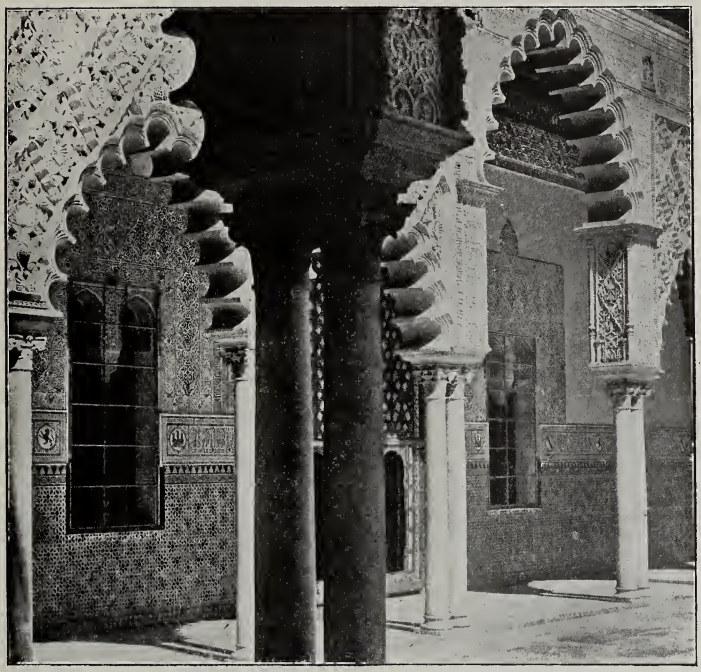
találkozni velök a város környékén. A legszebbek és legjobb karban levők egyike a Generalife nevű kies kastély, kissé magasabban, mint az Alhambra, amelyre szép kilátás nyílik a kastélyból. A falterületek itt is oly pazarul vannak kezelve és a rajz módja egyébként sem tagadja meg a két alkotás közti szoros rokonságot.

Granadának Ferdinánd által Amerika fölfedezésének évében történt elfoglalásával és az utolsó mór királynak, Boabdilnek (Abu Abdallah Mohammednek) kiűzésével — akit számos hű embere követett Afrikába — a spanyol-arab művészet nem alszik ki. A keresztény fejedelmek, kiknek nagyobb gondjuk volt a háború, mint a műpártolás, csak úgy rászorultak továbbra is az arab építő-

mesterekre, mint eleddig. Az e korszakban keletkezett művek neve mudejar. Voltaképpen arab alkotások, de a keresztény stílus egyik-másik részletével keverve. Ennek Sevilla városa az ő Alcazar-jában rendkívül érdekes példáját hagyta ránk. Ezen királyi székes palotának egyik-másik része még a XII. századból való ugyan, mint pl. a Követek terme, mely szépség dolgában éppen nem áll mögötte az Alhambra termeinek, de műtörténetileg kivált azon hozzáépített részek érdekesek, amelyek az arabok utáni korban keletkeztek. Egyébként is úgy látszik, hogy a reys catolicos, az új fejedelmek, udvari élete nem sokban üthetett el az ő arab fejedelmi kortársaik élete módjától. Kegyetlen Péter (1350—1369), akinek nevéhez a legtöbb dolog fűződik az Alcazarban, épp úgy szokott volt törvényt látni palotájának udvarában, mint a mór királyok.

E palotának pompás és nagyszerű tervű homlokzata (288.*a* kép) páratlan hatású, mindamellett, hogy a földszint oldalrészei a hozzáépítés folytán valósággal el vannak éktelenítve. Annál szebb aztán légies emelete változatos íveivel, aztán a homlokzat középső része, amely majdnem változatlanul élte át a századokat. Faltereit a nagy ajtón kívül sekély fülkék és szép iker- és hármas ablakok élénkítik, amelyeket csipkés ívek borítanak. A meg nem szakított fal-tereket az Alhambráról ismeretes gipsz-motivumok díszítik. Hogy a két palota közeli rokonságára utaljunk, fölhozzuk, hogy ékes-formájú arab betűkben itt is olvasható a Naszridák jelmondata. Mindezek más egyéb motivumokkal együtt bizonyára granadai munkások révén

288. *b* kép. A sevillai Alcazar Leány-udvara.



288.*c* kép. Részlet a sevillai Alcazar Leány-udvarából.

jöttek át. Ha nem volna rajta a nagy gót felirat, amely a középső rész ablakai fölötti fríz-t szegélyezi és Kegyetlen Péter nevét és az 1364-ik évet közli, akkor a palota szemléléséné alig lehetne keresztény építményre gondolni.

A számos udvar közül, amelyek köré dísztermek és lakószobák csoportosulnak, legszebb a Leány-udvar (288.*b* kép). Alakja négyszögletes; szélességben öt-öt, hosszanti oldalain hét-hét karcsú oszloppároktól hordott faragott ívei vannak, amelyek közül a tengelyekben levők nagyobbak. A támasztékok talapzatukkal és kompozit-kapiteljükkel kevert stílusra utalnak (felső emelete a renaissance-korból való). A széles feliratos frízen keresztény uralkodók címerei vannak.

A 288.*c* képből jobban megítélhetjük a díszítés módját. Ez az udvarnak nyugati oldalát mutatja, amelyhez a pompás Követek-terme csatlakozik. A szép ajtó oldalain egy-egy iker-ablak nyílik, melyeket feliratok és ékítményes sza-

lagok folynak körül. Ezek lent a gazdag azulejos-talapzatokba torkolnak, az utóbbiak viszont címerekkel díszített széles kúfi feliratos frízben végződnek.

A mudejár két évszázadon át tartja fenn magát Sevillában; idővel azonban a gótika és a renaissance nyugati formái mindinkább elnyomják az arab reminiszcenciákat. Az iszlámnak spanyol földön való eme bájos alkotásai azontúl már csak az archaeologiát érdeklik.

Szicilia. Ha az arab művészetnek a keresztény államokra való hathatós befolyását akarnók megbeszélni, ez olyan tárgyalásokra vezetne, amelyek meghaladják e rövid tanulmány keretét. A hatás nyomai máig is kimutathatók némely egész stílfajban; az iszlám kulturája azonban legkivált a szigeteken és a Középtenger északi parti államain ismerszik meg.

289.*a* kép. A Ziza-palota Palermo mellett.

Az arabok mihamar jó hajósokká nevelődve, hódító utakra indulnak, különösen Dél-Olaszország, Szicilia, Málta, Ciprus stb. felé és jó ideig ezeket hatalmukban is tartják. Sziciliába már a VII. században betörtek, ahol az észak-afrikai Aglabiták 827-ben megalapították uralmukat, de már 917-ben a Fátimidák váltják fel őket, kik aztán az egész szigetet hatalmukba kerítik. Hogy az arabok szomszédsága az alsó-itáliai bizánciaknak alkalmatlan volt, természetes. Mindazonáltal a mohammedán vezérek egymás közt való surlódása ugyancsak megkönnyíti az ő ellenállásukat, úgy hogy nem nagy nehézségükbe kerül nekik Alsó-Itáliából, ahol nem egyszer vetették meg lábukat, Szicilia határai közé szorítani őket. Ez különösen akkor sikerült nekik, mikor soraikat a vakmerő normannokkal erősítik meg. De a normannok mihamar elválnak fegyvertársaiktól és a maguk szakállára kezdenek hódítani. A szerencse kedvezett nekik: területről-területre veszik el a bizánciaktól Dél-Itália földjét és mikor Sziciliának mohammedán fejedelme, Timna, a normann Rogert segítségül hívja, ez 1061-ben átkel a tengerszoroson s mind nagyobb erővel szorítja ki az arabokat is a szigetről, míg 1091-ben már egészen hatalmába keríti. Ugyanazon évben elfoglalja Malta szigetét és „a nyugati iszlám első előőrse“ elesik.

A mohammedánok uralkodásának ideje a sziciliai szellemi élet fénykora. Ennek hullámcsapásai még messzire benyulnak abba az időbe, amikor ott a keresztény dinasztia már több századon át uralkodik. A harcedzett normannok úgy álltak ezzel a kulturával szemben, mint a katholikus királyok Sevillában, miután ott uralmukat megvetették. A Roberteket és Rogereket az ő működésükben általában inkább muszlim, mint keresztény fejedelmeknek kell elképzelnünk. Szaracén csapatokat tartottak, amelyeket akárhányszor keresztény ellenség ellen vezettek a harcba, pénzeik egyideig arab feliratúak. A legyőzöttekkel szemben

289. *b* kép. Nagyterem a Ziza-palotában, Palermo mellett.

tanusított türelmük abba a gyanúba keverte őket, hogy „eretnekek módjára vonzódnak Mohammed tanaihoz", épp úgy, mint Dél-Itáliában II. Frigyes tipikus alakja, aki a XIII. században ugyanazon a mesgyén haladt.

Ezen viszonyoknak beszédes tanui egyebek közt a Ziza és Kúba nevű paloták Palermo közelében. Az elsőnek felírásában II. Vilmos neve és az 1180-as évszám olvasható, a másik palotát meg állítólag a fia emelte. Külsőleg hasonlítanak egymáshoz: több emeletre oszló magas épületek; az emeleteket a Zízánál kordonpárkányok választják el egymástól (289.*a* kép), míg a Kubánál gyöngén tagozott ívek veszik körül az összes emeleteket. A homlokzatok fő ismertető jelei minden eléktelenítésük mellett is felismerhetők. A Zízán egynémely csucsív lekerekített tetejével egyiptomi épületekre emlékeztet, kiváltképp némely ó-kopt ívre. Pártázata úgy

alakult, hogy a feliratos frízbe bevágásokat alkalmaztak; ezáltal egy valószínűen értékes szöveg olvashatatlanná vált.

Még jellegzetesebb a főterem az egyiptomi Ká'á-t utánzó keresztalakú alaptervével (289. *b* kép). Falain még megvannak a márványborítás nyomai. Mellettök feliratos szalagok és finom mozaik-keretű ékítményes frízek fejlődnek ki. A sarkok oszlopokká alakulnak, s ez oly motivum, amely önkéntelenül is az egyiptomi-arab építészetre emlékeztet. Az előtérbeli oszloppárokon korinthusi kapitelek vannak s valami antik épületből kerülhettek ide, a rajtok nyugvó echinus nehezen hazudtolhatja meg bizánczi eredetű díszítését. Nem lényegtelen még a stalaktitoktól borított nagy fülke, amelyből hűs vízsugár fakad, hogy nyitott csatornáiban csörgedezzék tovább, éppen úgy, mint Andaluzia palotáiban.

290. kép. Ajtó Timur sírján Turkesztánban.

Iparművészet. (A keleti és nyugoti tartományokban.) Az ipar termékei nem voltak úgy hozzákötve a helyi föltételekhez, mint az építészet. Az iszlám világ összes népeinek egymás közt való élénk forgalma, amelyre már volt alkalmunk rámutatni, természetszerűleg magával hozta azt, hogy a kis művészetek birodalmában meglepő egységességet találunk. A kézművesek vándorló kedve szivesen enged azon számos fejedelem meghívásának, akik Keleten a Jaxartes-től a napnyugoti Pireneusokig nagyobb vagy kisebb országokon uralkodnak. Mihamar ott termettek, hogy az illető fejedelem műszeretetét, vagy abbeli becsvágyát kielégítsék, hogy pompa dolgában fejedelemtársaival versenyezhessen.

Nem csoda hát, ha ezen kölcsönhatás folyományaképpen némely téren formájában és díszítésében szembetűnő egyezés tapasztalható. Egyik-másik országban gyakran olyan műveket találni, amelyeknek készítője okmányok tanusága szerint más, távoli vidékre való. Néha meg nehéz is olyik kiváló leletnek urát adni s így egész iparágak kérdésesek. Viszont akárhány iparágat ismerünk, amelyek bizonyos városokat vagy országokat világhírűvé tettek. Ki ne hallott volna Mezopotámia betétes ércmunkáiról, Egyiptom és Szíria üvegcikkeiről, azokról a világhírű szövött munkákról,

amelyeket ez országokban, továbbá Spanyolországban és Szicíliában gyártottak? Ki ne ismerné Perzsia vagy Kónia szőnyegeit, amelyeket Marco Polo úgy feldicsér, India kasmirait stb.? Mennyit őriznek ezekből féltékenyen templomokban és a magánkincsek közt! Ősidőkben zsákmányolt vagy örökölt műkincsek ezek és történetük a keresztes háborúk korába vész el, vagy a középkor kereskedelmi viszonyaihoz fűződik.

291. kép.
Gyertyatartó a kairói arab múzeumban.

Ez iparágakból a következőkben egy kis gyűjteményt óhajtunk képekben bemutatni, kizárva az egyiptomi termékeket, amelyekről már volt szó.

A 290. kép[1] egy ajtó-szárnyat mutat, amely Timur sír-emlékén a folyosóról a sírhoz vezet. Ezen hiába keressük az egyiptomi arab famunkáknak kis mezőkből összerovott területeit. A három mező gazdag faragással van kitöltve. A felső, négyzetes mezőn a virágokkal gazdagon borított alapból szépen kiemelődnek e szavak betűi: „Isten árnyéka".[2] A hosszúra nyuló középső mezőn fogazott ívben végződő részlet emelkedik ki mély vésetű díszítéseivel. Hasonló kezelésű ehhez az alsó négyzetes mező is (a képen nem teljes). A mi különben kiemelendő, az az ornamentumoknak mindvégig naturalisztikus jelleme, s ez indiai vagy még inkább perzsa munkára enged következtetni. Általában a díszítések egész elrendezése nagyon emlékeztet Perzsia cserép-iparának egyik motivumára. S itt eszünkbe jut az iszfaháni mester, akinek nevét a Tamerlán-mauzoleum kapuján olvastuk. E szerint az ajtó épp úgy, mint maga a mauzoleum a XIV. századból származik. (A síremléket l. a 254. képen.)

292. kép. Török sisak.

*

A 291. képben látható gyertyatartó gazdag arany- és ezüstbetéttel ékes. Sárgarézből van öntve; ez a mohammedán ércművesek legkedveltebb anyaga. A konikus köpeny alsó széleiben négylábú állatok kergetőznek, a rozettákat madarak élénkítik. Ezekből a szabad motivumokból következtethetünk arra, hogy ez a gyertyatartó aligha volt mecsetnek szánva. Ebben még inkább meg-

[1] Thüren aus Turkestan, von F. R. Martin, Stockholm, 1897.

[2] A mondás arab szövege a jobbik szárnyon „A szultán" szavakkal kezdődik.

erősít bennünket az a négy muzsikáló alak, amely a száron levő négyes karéjokban keleti módon ülve van ábrázolva. A szár kezdetén található felírás szóról-szóra ezt mondja: „Díszítette Mohammed, Hászán fia Moszulból, Isten legyen hozzá irgalmas; készült Kairóban a Hedzsra 668-ik évében" (1269/70). Mestere tehát moszuli ember, aki Kairóban letelepedett. A 292. képen[1] bemutatott aranyozott vas-sisak török munka és állítólag a XIV. századból való. Egész felülete feliratokkal van borítva, de ezeknek kalligrafikus értéke csekély.[2]

293. kép. Indiai tőr.

A naturalisztikus virágmotivumokkal díszített görbe tőr (293. kép)[3] indiai munkára vall. Szigorúan véve csak a fogantyú végződése „arab". Ez a fegyver valószínűleg a XVII. századból való.

Az építészetről szóló fejezetben utaltunk arra, hogy mennyire jellegzetes a terrakottá-val való falborítás. Az e célra alkalmazott cserepek alak, rajz és színbeli kezelés dolgában a képzelhető legkülönbözőbb fajtákat mutatják. A 294. kép csillagalakú lemez figurális díszítéssel. Gazdag öltözetű négy emberi alak tölti be a mezőt, melyet ezenkívül madarak és arabeszkek díszítenek. Kiváló értékűvé teszi ezt a műtárgyat a széles föliratos szélén olvasható 600-as évszám (1203/4). A nagy lendülettel rajzolt emberi és állatalakok, valamint a kifogástalan arabeszkek valósággal csodálatra kényszerítenek. A fémfényű festés fehér alapból emelkedik ki.

294. kép. Falborításra való perzsa fémfényű cserép. (Kairói arab múzeum.)

[1] A kép a köv. c. munkából való: Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs, par Gaston Migeon. Paris, 1903.

[2] Az előző jegyzetben jelzett kiállítás számára készült katalogus a sisakot a XIV. századba helyezi. Ha ez esetleg nem a tárgyon jelzett valamely évszám alapján történt, akkor én inkább egy évszázaddal későbbi korúnak venném.

[3] Az idézett albumból.

A következő tárgy a távoli Spanyolországba vezet, ahol hiteles források szerint, de meg föliratos leletek alapján egyéb művészeti ágakmellett kiváló virágzásra jutott a fazekasság. Ez nem is volt másképp várható abban az országban, ahol az agyagcserépnek oly nagy szerepe jutott az építészetben. A jellegzetes nagy edények közt különösen kimagaslik az Alhambra dísz-vázája (295. kép). A világossárga alapból kék és aranyos szegélyek, médaillonok és feliratok emelkednek ki. A rajta levő állatalakok miatt, melyek között a Spanyolországban ismeretlen antilopok is szerepelnek, a váza keletkezési helye még vita tárgya, mindazonáltal egy részről a betűk alakja, másrészről az arabeszkek karaktere (lent balra) elég bizonyossággal spanyol munkára vallanak. Gyártásának idejéül a XVI. század második felét veszik.[1]

295. kép.
Fémfényű díszváza az Alhambra múzeumából Granadában.

296. *a* kép.
Zománcos agyagedény Damaszkuszból.

Szíria kivált fazekasműveinek szép zománcá-val tűnt ki. A 296. *a* képen[2] látható edény a felírás szerint Damaszkuszban készült. Kék alapon zöldes fémfényű díszítések láthatók, amelyekben a főmotivum a részben szimmetrikusan elrendezett széles fonadék, amely kúfi betűket utánoz. A vázát a XIV. századból valónak tartják.

A keramika még jó ideig virágzott, miután a törökök uralmukat Ázsiában megalapították. Szivász és Kutáhia, valamint Rhodus szigete kiváló hírnévre tettek szert műhelyeik révén. Onnan való a 296. *b* képben bemutatott nagy csésze fehér alapból kiemelkedő szép kék virágaival és rozettáival.[3]

296. *b* kép. Anatóliai csésze.

Nem kevésbbé híres volt Szíria üveg-ipara is. A partokon akárhány városnak üveghutája volt; remek gyártmányaikat nem győzik dicsérni a források. Ugyanott van kiemelve Kairó piaca is. De meg is érdemlik hírnevüket, kivált ízléses díszítéseik

[1] L. *Die spanisch-maurischen Lüster-Fayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga.* Von Friedrich Sarre. Berlin 1903. — A kép is ebből a füzetből való.

[2] Az idézett albumból.

[3] Az idézett albumból.

és zománcuk friss színezése révén. A 297. képben[1] bemutatott hosszúnyakú palack — a mecset-lámpák mellett egyike a ritkább formáknak — színgazdag zománccal van borítva, a nagy felirat rajta kék, a táblákon rózsaszínű és fehér, a nyakán pedig piros. A felírás fejedelmi címei bebizonyítottan a XIV. század egyik jemeni szultánjára vonatkoznak. Az üveg valószínüleg szíriai munka.[2]

A 298. képen[3] látható elefántcsont szekrényke díszítési karaktere elárulja magas korát, leolvasható évszáma, a 355 (Kr. u. 966), az az idő, amikor az arabeszk még nem volt véglegesen kiképezve. S ezért ennek a műtárgynak éppen az ő díszítési módja, továbbá a kúfi írásban említett „Záhrá" név (Cordova első letelepítése) és az évszám ád különös értéket.

297. kép. Zománcos üvegpalack.

E szekrényke hazájának a szövőipar terén elért hírnevében a Keletnek több más országa is osztozik. A történelem gazdag az idevágó följegyzésekben, az utazók meg nem győzik dicsérni a finom selyemszöveteket, a nehéz szőnyegeket vagy a gazdag felszerelésű sátrakat, amelyeket útjokban láttak. Az iszlám némely országa e tekintetben világhírre tett szert, mindazonáltal majdnem mindegyik országnak megvolt a maga szövőipara. A bennök alkalmazott motivumok egész hosszú skáláját mutatják az isteni tiszteletre szánt szövetek jámbor mondásainak, egészen a keleti fantázia mesebeli alakjaiig.

298. kép. Elefántcsont szekrényke 966-ból.

A 299. kép[4] azon alakokban gazdag szövetek egyikét mutatja, amelyek előállításában a perzsák remekeltek minden időben. A szövet fekete és sárga selyemből és ciprusi aranyból való; kora a XVI. század.

A képes ábrázolásoknak legnagyobb gazdagságát mutatják a sokat megcsudált illuminált kéziratok, amelyekben leginkább a perzsák és az indusok remekeltek. A nagyszámú diván-illusztrációkat értjük, valamint keleti mesterek más hasonló munkáit. A rendkívüli ügyességű munkák azonnal rávallanak a valódi művészre, közülök többen iskolát is alapítottak és a miniaturista keretén kívül is működtek, amennyiben fejedelmek becses arcképeit hagyták hátra. A képek szabad fölfogása mellett különösen tetszetős az ő naiv perspektivájuk, de finom kivitelük és

[1] L. *Les arts*, Avril 1903. Paris.

[2] L. *Notes d'archéologie Arabe par M. Max van Berchem.* Journal Asiatique, Janvier-Février 1904.

[3] Az idézett albumból.

[4] L. Catalogue de la collection de tissus anciens de D. F. Miquel y Badia. Barcelona, 1900.

színpompájuk valósággal utólérhetetlen. Ilyen illuminációt mutat a 300-ik kép, amely Szádi Busztánjának egyik lapja. Mestere a herati híres perzsa illuminátor, Behzade. A kép József és Putifár feleségének bibliai jelenetét (Júszuf u Zálikh) ábrázolja. A fénykép csak megközelítően mutathatja a rajz finomságát; a színek pompája itt természetesen egészen elvész. A könyvet, melyből a lap való, Szádi írta 1487/1488-ban s a kairói alkirályi könyvtárban őrzik. A Busztán bekötéstáblája préselt bőrben a perzsák gyöngéd virág-stílusát mutatja. Nagy szerepük van az ornamentikában a „felhő-vonalak"-nak; ezek bebizonyítottan khinai eredetűek és igen sokszor előfordulnak. Az egész felület be van aranyozva, ebből a fekete színű térosztó szalagok domborúan emelkednek ki (301. kép).

299. kép. Perzsa szövet.

Sokkal nehezebb anyagokat használtak a könyvtábla belső oldalának díszítésénél (302. kép). A lap széle és egész mezeje körvonalakkal egyaránt kisebb mezőkre van osztva. Ezek színe a cinóberveres, kétféle kék, szürke és a fekete, amelyekre hihetetlen fáradsággal kivágott és aranyozott arabeszkek vannak ráragasztva. [1]

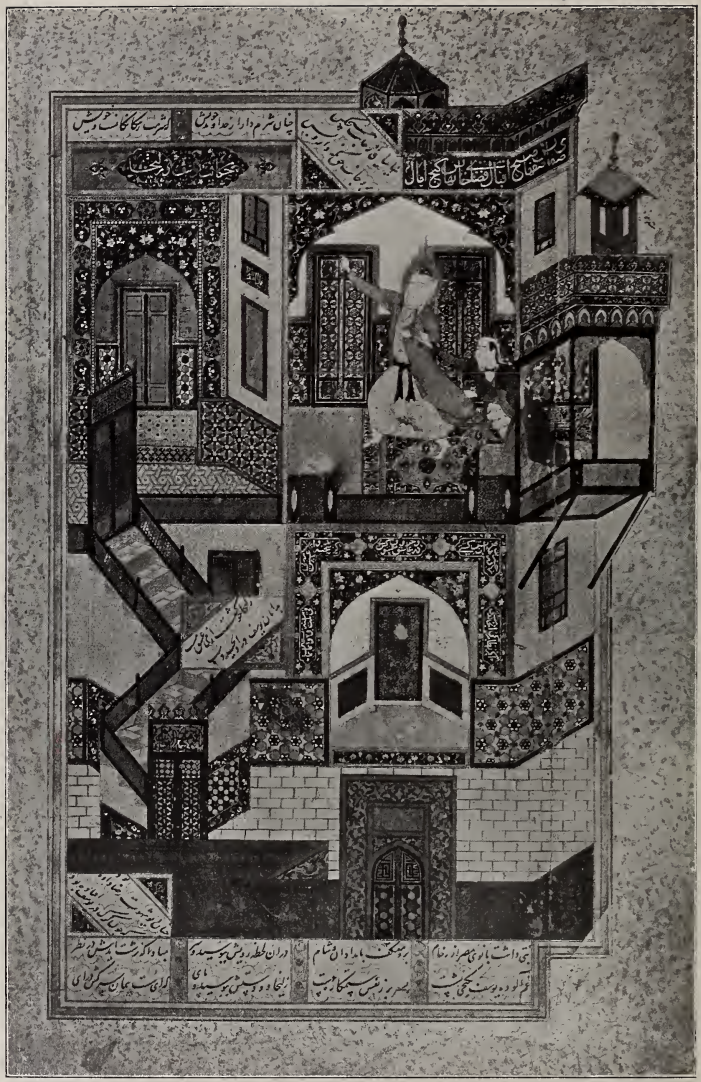
* * *

Minden különbözőség mellett, amelyet az építészet a helylyel-közzel egymástól nagyon távoleső országokban feltüntet, a stílusfajok mindenütt mégis azon alapelveknek hódolnak, amelyeket e rövid tárgyalás bevezető fejezetében ismertettünk. Ezen helyi fejlődés tekintetében az iszlám építészetét csekély kivétellel három nagy csoportra oszthatjuk, s ezeknek különösen a stílus-

[1] Nem volt könnyű munka a sokszor messzi országokból való fotografiai anyagot előteremteni; többeknek szíves támogatása nélkül ez szinte lehetetlen lett volna. A szerzőt különösen lekötelezték ez irányban a következő urak: Lászlófalvi Velics Lajos cs. és kir. követ; Marchese Salvago Raggi, olasz királyi meghatalmazott miniszter; Szilassy és gróf Wijniewski, cs. és kir. követségi titkárok; Armin Hann von Hannenheim, cs. és kir. konzul; Edgar Anders, dragoman a császári főkonzulátusnál; gróf Jean Tolstoi Szt-Pétervárott; P. L. Vincent, az École Biblique de St. Etienne-ből Jeruzsálemben; Sir Purdon Clarke, múzeum-igazgató Londonban; dr. G. Watt Calcuttában; dr. Friedrich Sarre Berlinben; G. Macoir, Bruxellesben, továbbá a következő építész urak: Somers Clarke (London), A. Ballu és Gaston Munier (Párizs), Gaetano Moretti (Milano), Patricolo (Palermo), P. Saccardo (Velence) és F. M. Steyrer (Kairo.)

Az arabs nevek átírásának nehéz kérdésében sokat köszönök dr. Goldziher Ignác tanár úr (Budapest) becses észrevételeinek. Dr. Max van Berchem úr (Genf) szíves volt kéziratomnak elolvasása után egy- s másirányú útbaigazítást adni, melyeket dolgozatomban értékesítettem.

Fogadják szívességükért e helyt is meleg köszönetemet. A SZERZŐ.

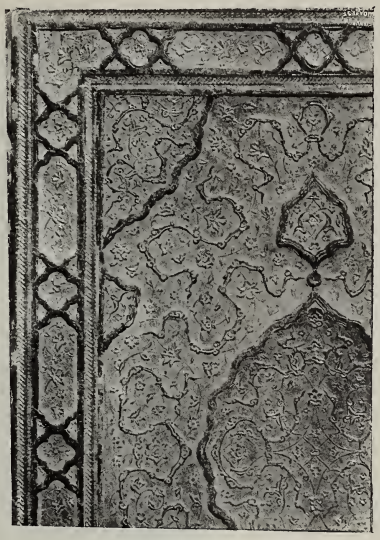


300. kép. Perzsa miniatür-festés.

képződésnél közreműködő geologiai és éghajlati tényezők adják meg a jellegzetes különbözőségeket.

A távoli Keleten elterülő, kőben szegény Perzsiában a védő burokra szoruló művészeti anyag a tégla-mozaik és a cserép alkalmazását kívánta meg. A mecset boltozatos nagy csarnokokból és kupolás termekből áll; a minaret itt gyöngén vékonyodó kúp, mely a főrészt alkotja s amelyet a magasan alkalmazott galleria koronáz; fölötte szerény, hengeralakú építmény emelkedik második és utolsó emeletként. A perzsa építményeken a díszítés szépsége nem mindig jár együtt a szerkezetbeli igazsággal.

Közép-Ázsia hasonló geologiai viszonyai magukkal hozták, hogy a perzsa művészet oda is áthatott; ennek a kis-ázsiai építészekre való behatása első sorban a szomszédságnak tulajdonítható, azonkívül azon társadalmi köteléknek, amely ezt az országot Perzsiához fűzte. A törökség is innen veszi építészeti elemeit, azonban másodkézből.



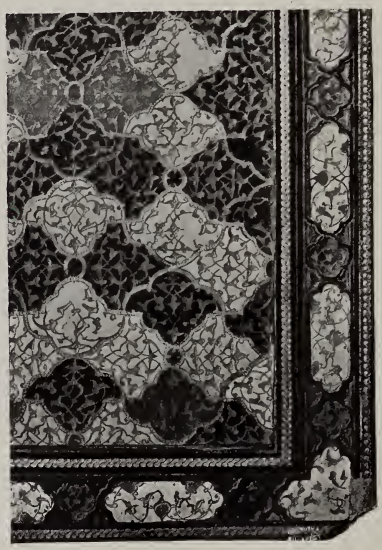
301. kép. Perzsa könyvtábla külseje.

A Nílus völgyében, a fáraók óriási alkotásainak hazájában, ahol bőven vannak a különböző kő- és márványfajok, az építészet bizonyos észszerű tektonika elvei szerint monumentális értékűvé válik, amelyet stílszerű ornamentika emel. A kő- és fa-faragás, a falak és padló márvány-mozaikja, a faragott tetők polichrom kezelése, az érc- és fémmunka pazar alkalmazása Egyiptom építészetét kiválóan fontossá teszik. A legrégibb mecset-forma az oszlop-csarnokokkal körülvett négyszögű szabad tér; később az alapterv számára a perzsa kereszt-formát veszik kölcsön. A minaret tipikus alakja az emeleteivel vékonyodó torony; az emeletek közül a legalsó rendesen négyzetes alapidomú, a következő nyolcszögletű, amely aztán rendesen hengeressé válik; az utolsó emeletet baldachin alkotja. Ide tartozik még a középponti mecset-terv a kétemeletes henger-alakú minarettel, amelyet Törökországból hoztak át.

Hogy a szomszédos Szíria, amelynek politikai élete századokon át Egyiptomhoz volt fűzve, hasonló képző tényezők mellett éppen az egyiptomi arab stílus behatása alatt áll, csak természetes.

Kevésbbé világosoknak tűnnek fel a stílus-képzés körüli változások a nyugati országokban. A cserép és a kedvelt stucco alkalmazása Perzsiára és Egyiptomra utal. Bizonyos raffinált díszítő-szellem az arab stílusnak egy oldalágát fejleszti itt virágzásra, amelyre a könnyen kezelhető stucco üti rá a bélyegét. Sőt, az a körülmény, hogy a díszítés mindenütt érvényre kíván jutni, nem ritkán hátrányára van a szerkezetnek is. Magától érthető, hogy a díszítésnek emez uralomra jutásában a festésnek kiváló szerepe jut. A mecset itt oszlop-csarnokokból áll; minaretje magasra törő négyzetes test, amelyből a keskeny és kevésbbé fontos felső emelet emelkedik ki.

Herz Miksa Bey.



302. kép. Perzsa könyvtábla belseje.

HARMADIK RÉSZ.

A ROMÁN MŰVÉSZET KORA.

BEVEZETÉS.

Az a művészi föllendülés, amelyet Nagy Károly uralkodása alatt láttunk, s amelynek nyomai még a Karolingek alatt is megmaradtak, nem volt állandó. Amint a nagy királynak álma, az egységes frank királyság, szétfoszlott, akként a művészetek egységes fejlődése is megakadt, más, hatalmas politikai változásoknak kellett bekövetkezni, hogy termékeny alapon új, maradandó művészet épülhessen föl. E változások nem is késtek. A verduni szerződés 843-ban fölosztotta a frank birodalmat egy keleti és egy nyugati félre, Németországra és Franciaországra; északnyugatról és keletről még műveletlen, de nagyerejű, szellemi fejlődésre hivatott népek törtek be Európa szívébe, a normannok és mi magyarok megráztuk a nyugatot; és magunk is új államot alapítottunk a széleken: az egész nagy földrész különálló, nemzeti jellemű országokra szakadt. Ez volt a legmélyebbreható változás. Az egyetlen római birodalom helyett, mely koncentrikus gyűrűkben terjesztette hatalmát, kisebb, önálló, külön középpontoktól függő országok keletkeztek, a szellemi fejlődés megszűnt kizárólagosan extensiv lenni, hogy apróbb körökben önálló életet éljen, mindegyik külön-külön terjeszsze határai között az emberi szellem legáltalánosabb kincsét, a műveltséget. Az összetartozás tudata, az erős nemzeti érzés, mely a népvándorlás korában hódító, vérengző hadjáratokban jutott kifejezésre, más méltóbb alakot öltött. A háborúk még dúltak továbbra is, de minden nemzet belátta, hogy a hadviselésen kívül nagyobb föladatok is várnak reá: nemzeti alapon részt venni az emberiség szellemi életében.

Míg ezek a partikuláris törekvések szétválasztották egymástól a nemzeteket, egy nagy eszme, mely az egész művelt nyugatra kiterjedt, ismét egységbe foglalta, s a nemzeti érzéstől különféleképpen szinezett műveltségnek megadta a közös alaptónusát. Ez az eszme a kereszténység volt, a középkorban első föltétele a haladásnak. A művelődés eszközei kizárólagosan a kereszténység legbuzgóbb szolgáinak, a papoknak, szerzeteseknek kezében voltak; a bencések és később a ciszterciek

mindenfelé elszórt kolostorai voltak gyujtópontjai a tudománynak, művészetnek, s az a kettős függés, amely a kolostorok lakóit egyfelől a kereszténység fejéhez, Rómához, másfelől saját nemzetükhöz kapcsolta, adta meg éppen a középkori társadalmaknak sajátos jellegét. Maga a kereszténység, a vezérmotivum a középkor életében, is átalakult, a századok folyamán fejlődött, eltért a régi hagyományoktól. Az ó-keresztény naiv világnézletet, mely az új vallás megalapítóját és első apostolait csöndes, mély áhítattal bámulta, s minden gondolatával ahhoz a másik világhoz fordult, amelyben Krisztussal együtt a boldogok közé kerül, fölváltotta a IV—V. században a diadalmaskodó egyház uralomra vágyó fölfogása, majd a IX—X. században, északon, megkezdődik a szerzetesek uralma s ezzel új vonások jutnak erőre a keresztények életében.

Az élet itt a földön rövid és tele kísértéssel, bűnnel, hangzik mindenfelé a szószékről; az elvonulás a világtól, a lemondás az élet javairól, az önkínzás tesz állhatatossá, ez vesz erőt a csábításon; a másik világ, a halál után, szigorú ítélettel kezdődik: jaj a vétkesnek! mert megszenved szászszorosan földi vétkeiért. Bekövetkezik majd az ördög uralma, s a pokol borzalmai között a szörnyű bűnhödés. Mindez szigorú, komor árnyékkal vonja be a hit és az élet jelenségeit.

A társadalom alávetette magát ezeknek a tanításoknak, hitt bennük, de nem tudott velük megbékülni és a XII. század vége felé lassankint fölszabadította magát uralmuk alól. Abban a forrongó levegőben, mely az új nemzeti társadalom kialakulásával járt, a nyughatatlan, szertelen törekvések között, mikor minden föl készül törni, mikor a román és germán szellem minden téren érvényesülni iparkodik és mint minden fiatal, virágjában élő nemzet szabadjára ereszti fantasztikus hajlamait, érzelmeit: az ellentét a nemzeti és az egyetemes eszme között heves küzdelmekben, az erők folytonos surlódásában tör ki. Ez a bizonytalanság, nyughatatlanság megérzik az embereken, a legnagyobb ellentétek kerülnek egymás mellé, váltják föl egymást, kétségbeesés és lelkesedés, elernyedés és fölbátorodás, kimerültség és lázas tevékenység váltakoznak mindenütt, az életben, politikában, sőt a művészetben is, és csak a XII. században kezd a fejlődés nyugodtabb, egyenletesebb utat venni.

Ez a két eszme, a keresztény és a nemzeti, reányomta jegyét minden intézményre, szokásra, eseményre. Csak azt említem, amely legjellemzőbb vonása a kornak, a lovagvilágot. A lovagvilág, mely a vele járó lovagi szellemmel együtt uralkodó marad az egész korban, egyenesen a nemzeti érzésnek, a haza fegyveres megvédésének köszöni létét, az a törekvés emelte a lovagokat mondhatni külön renddé, hogy az új állam fönnmaradása biztosíttassék: mégis az egész lovagvilágot nemsokára az egyetemes eszme — a kereszténység szolgálatában látjuk. A keresztes háborúk kora ez.

Az egész kort, melyet a római-német császárság megalapításától (962) a Hohenstauffok családjának kihaltáig (1254) *román kornak* szokás nevezni, a testi és szellemi erőknek meg nem nyugvó, szünetlen háborgása jellemzi, úgy, hogy folytonos, lassú fejlődésről nem lehet szó, az egész élet szaggatottan egymásra következő lökések hatásaként hömpölyög tovább, hol nagyobb, hol kisebb a haladás

lépése, hol nem is előre, hanem hátrafelé mozog. A művészet fejlődése is ezt a képet mutatja: egyszerre új, eddig nem látott alkotások bukkannak föl az új ezredév elején, különösen mikor alaptalannak bizonyult a hanyatló ezredévnek azon félelme, hogy az új ezredév kezdetén elpusztul a világ, s a népek örömükben minden erejükkel ki akarják mutatni boldogságukat, építenek az Isten tiszteletére, hálából a biztató jelenért; később valóban tüneményes jelenségek bilincselik le a szemet, de nem hiányzik a visszaesés, a hanyatlás, jelentéktelen, társaitól messze elmaradó műalkotás sem. A vezető szerep ismét az építészeté lesz. Az új nemzetekben rejlő erő először a hatalmas székesegyházakban szólal meg, egy-egy területen mintha a nép szelleme minden energiáját belefektetné a méltóságos, komoly csarnokokba, minden tehetséget magához vonz az építészet. A román templomok hatalmas falterülete nyújt azután helyet a másik művészetnek: szines ábrázolatokkal telik meg az egyházak belseje, a falak, az ablakok közei s a tető; a szobrászat organikusan csak az épület külsején talál helyet, itt azonban egészen az építés szolgálatába áll, majd lassanként, fokozatosan hódít a belső térben is, fölékesíti faragott alakjaival a templomok szembeötlőbb részeit, melyekhez a festő nem fér, az oltárt, a kórust elzáró korlátot, a szószéket, az evangélium fölolvasására szolgáló emelvényt (lectorium-ot). A dél és észak útjai ebben a korszakban elválnak. Az a régi hagyományokon tengődik, új irányt nem kezd, ez fejleszti, bővíti a meglevőt, majd új alapot vet, melyre biztosan építhetni.

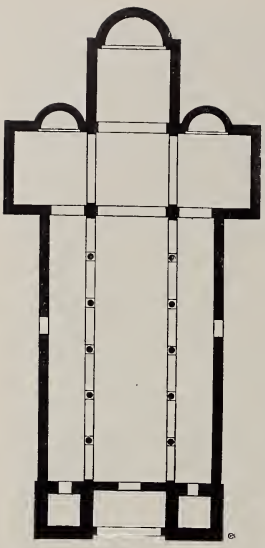
I. ÉPITÉSZET.

A) *A szerkezet és dísz elemei.*

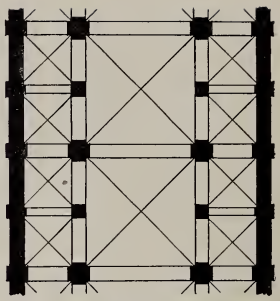
A román művészet kora, mely a XIII. század közepéig is benyúlik, határozottan el nem választható az utána következő gót építőművészet korától. Ennek kezdete ugyanis beleesik a román művészet korszakába, és amíg egy helyütt már fejlett alkotásokkal van képviselve, addig másutt ugyanabban az időben még a román formák az uralkodók. Több helyütt — így különösen Németországban — megesik az is, hogy a román korbeli mester nem tudván másképp némely szerkezeti nehézséget megoldani, átvesz egyes elemeket — első sorban a csúcsívet — az újabb művészettől; így jön létre az úgynevezett átmeneti stílus.

A román korszakban is a templomépítés a legnagyobb és legszebb feladat, így tehát az építőművészet története is az egyházi építményekkel foglalkozik első sorban.

Az ó-keresztény bazilika-alak az alap, melyen a román bazilika felépül. Alaprajzilag eleinte kevés a különbség a régi és az új alak közt. Építészeti formái azonban egészen mások. Később az alaprajz is lényeges változásokon megy át. A román bazilika lehet vízszintes mennyezetű vagy boltozatos. Első esetben fából, másodikban kőből készül a mennyezet.

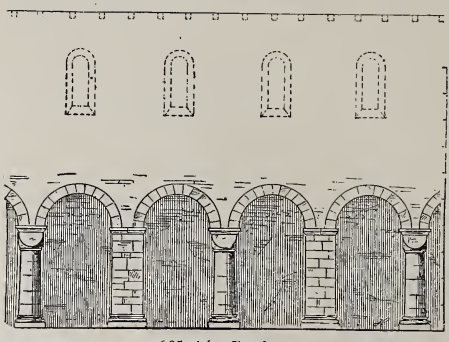


303. kép.
Román bazilika alaprajza.



304. kép. Boltozott román bazilika alaprajzának részlete.

A vízszintes mennyezetű bazilika a régibb alak. A mint láttuk, az ó-keresztény bazilikák is vízszintes mennyezetűek. A román bazilika alaprajzi típusát a 303. kép ábrázolja. Háromhajós építmény ez, kereszthajóval, kiugró szentélylyel, mellékapszisokkal. A főhajó most is kétszer oly széles, mint a mellékhajó, a kereszthajó rendesen hosszabb, mint a három hajó együttes szélessége, a főapszis kitolt, a mellékapszisokkal nincs egy vonalban. A templom hossztengelyével kelet-nyugoti irányba néz; a nyugoti főhomlokzaton páros torony emelkedik, melyek szervesen illeszkednek a templom testébe. A közbeeső tér előcsarnokul szolgál. A hossz és kereszthajó találkozása — az úgynevezett négyzet — a templom magva. Ennek különösen a boltozott bazilikánál van nagyobb jelentősége. A szerint, amint a főhajó falát oszlopok vagy pillérek hordják, nevezzük őket oszlopos (303. kép), vagy pilléres (304. kép) bazilikának. Ezek a teherhordótagok váltakozva is alkalmazhatók (305. kép), amire már az ó-keresztény korban is találunk példát. Előfordul az az eset is, hogy két-két oszlop váltakozik a pillérrel.



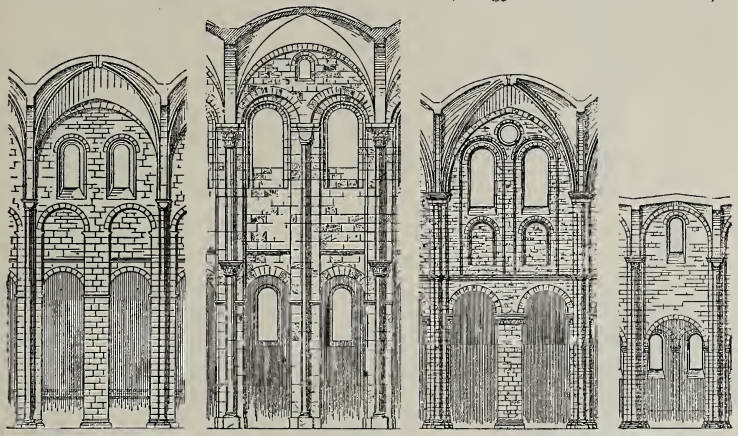
305. kép. Ilsenburg.

A szentély alatt többször kriptát találunk. Ilyenkor a szentély padozata jóval magasabb a főhajóénál. A kripta és az apszisok mennyezete azonban mindig boltozott.

A gyakori tűzvész arra kényszerítette a templomépítőket, hogy a hajókat is beboltozzák. Egy, alapjából boltozatosan épült bazilika (304. kép) még szervesebb alkotás, mint a vízszintes mennyezetű. Itt az egyes részek oly szorosan függnek

össze, hogy azok megbolygatása által az egészet veszélyeztetjük. Rendes alapalaknál a főhajó itt is kétszer oly széles, mint a mellékhajó. A közép- és az oldalhajó is egymás mellé sorozott négyzetekből áll, előbbiek természetesen kétszeres oldalhoszszal, úgy hogy két kis mező esik össze egy nagy mezővel. Miután azonban a kisebb boltozatok sarokpontjain aránylag kisebb méretű pillérek alkalmazhatók, már a szerkezeti szükség bizonyos ritmust hoz létre a templom belsejében.

A mennyezet lehet dongaboltozatos, néha még kupolaboltozatos is (mindkettő leginkább Franciaországban). Leggyakoribb alak a román keresztboltozat. Ez a római keresztboltozattól abban különbözik, hogy itt nemcsak az övek,



306. kép. A mainzi, speieri, wormsi székesegyházak és a laachi templom főhajójának egy-egy szakasza.

hanem az átlós ívek is félkörök, miáltal a záradék magasabb lévén az övek tetőpontjánál, a boltozat záradékvonala a középpont felé ívben emelkedik. Újabb szerkezeti tökéletesbülést jelent az a lépés, midőn az átlós gerinceket kiugró bordákkal látják el. A boltozat négy sarkát négyzetes pillérek hordják; a hevederek közül a hossztengelyre merőlegesek kiugró félhengereken nyugosznak. Ezek a főhajó oldalát annyi szakaszra osztják, ahány boltozat sorakozik egymás mellé. Egy-egy ilyen szakasz már a szerkezeti részek által is tagozott. Ezt a tagozást fokozhatjuk vakívek, vakfülkék és övfolyosók alkalmazása, másrészt a főhajó oldalfalában levő ablaknyílás által (306. kép).

A vízszintes mennyezetű bazilika oldalfala az oszlopokat vagy pilléreket egybekötő ívek fölött rendesen sima (305. kép), csak néha vonul rajta végig vízszintesen haladó övpárkány, amelyből még ritkábban függélyes szalagok futnak lefelé, az oszlopoknak vagy pilléreknek megfelelően. Az övpárkány fölötti

falterület folytonosságát csupán az ablaknyílások szakítják meg. Ebből is láthatjuk, hogy a boltozott bazilika nemcsak szerkezetileg, de eszthetikailag is fölötte áll a vízszintes mennyezetű bazilikának.

A külső, különösen a korai alkotásokon, egyszerű. A falat pillérsávok egyes mezőkre osztják, ennek közepét az ablak foglalja el, fönt a pillérsávokat vagy vakívek vagy ívsoros párkányok kötik össze. Boltozatos bazilikáknál a boltozat oldalnyomásának átvételére a boltmezők sarokpontjain, a határfalakat erősebben kiugró pillérekkel erősítik, ezeket *támasztó pilléreknek* nevezzük. Az oromzatok is hasonló tagozásúak, úgyszintén a tornyok is, melyeket több övpárkány emeletekre oszt. A későbbi alkotások festői csoportosításukkal, gazdagabb tagozásukkal és díszítésükkel különböznek a korábbiaktól. A XII. századi templomok közt sajátos alaprajzi elrendezést találunk Németországban: leginkább nagyobb székesegyházakban kettős szentélyt látunk, az egyik keleten, a másik nyugaton emelkedik (Worms, Mainz stb.). Franciaországban viszont a szentélyt gyakran kápolnakoszorú (chapelle rayonante) övezi. A kettős szentélyű templomokban, ha kereszthajósak, két négyzet keletkezik, mely fölött ilyenkor zömök, négy- vagy nyolcszögű torony emelkedik. Ilyen torony előfordulhat az egyszentélyű, kereszthajós templomokon is, miáltal a négyzet külsőleg is hangsúlyozva van.

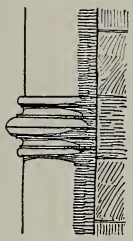
307. kép.
Román oszlopláb saroklevéllel.

Vannak a román korban olyan templomok is, melyekben a mellékhajó fölött karzat — *empora* — emelkedik. E karzatok kis, egymás mellé sorozott, oszlopokkal kapcsolt nyílásokkal — a *triforiumokkal* — nyílnak a főhajóra.

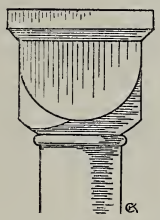
A *szentély-fülke* eleinte félkörös, majd később a nyolcszög három oldalával záródik. A torony alaprajza rendesen négyzet, ritkábban nyolcszög, vagy kör. Teteje leggyakrabban sátortető, a főhajót nyeregtető födi, míg a szentély-fülke alaprajzi idoma szerint, kúp-, vagy félsátor tetővel födött.

Legfontosabb szerkezeti elemek az *oszlop* és a *pillér*. Mindkettő három részből áll: a lábból, törzsből és a fejből. Az *oszlopláb* tagozása legtöbbször az attikai lábra emlékeztet. [Eleinte merev és magas, majd nyugalmasabbá, arányosabbá válik, végül nyomottá lesz, úgy hogy alsó gyűrűje a talp négyzetes határain kívül jóval kilép. A XII. században a román stílus egy eddig ismeretlen alakot teremt, a *saroklevelet* (307. kép), mely a talp négyzetes idomából a láb alsó gyűrűjéhez való átmenetet mesterien közvetíti. Lehet nemcsak levélalakú, hanem másforma növény-, esetleg állat-, sőt emberidomú. A láb felső gyűrűjét néha gyöngysor ékesíti. Az *oszloptörzs* hengeres, ritkábban keskenyedő. Felülete gyakran díszített: csavaros, vonalas vagy leveles; különösen a kapuzatok rézsűjében állók. Hosszú oszlopoknál a törzset *övgyűrű* szakítja meg (308. kép). Ennek

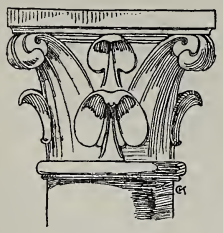
nemcsak eszthetikai, hanem egyszersmind szerkezeti feladata is van. Általa ugyanis az oszloptörzs két darabja a fal, vagy pillér testéhez van kötve. A törzset a fejtől a nyakgyűrű választja el. Az oszlopfejek oly változatosak, oly sokféle alko-



308. kép.
Román oszlopgyűrű.



309. kép.
Román kockafejezet.

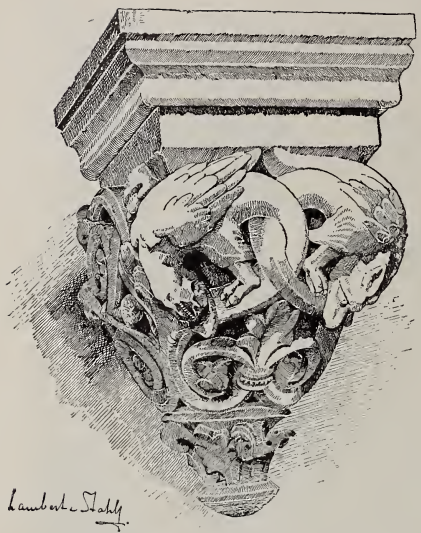


310. kép.
Román bimbó-fejezet.

tásúak, hogy alig lehet őket típusokba szorítani. Legeredetibb közülök a kockafejezet (309. kép). Ez úgy keletkezik, hogyha egy kockát alsó részén egy gömbfelülettel lemetszünk. Felületét gyakran növényi, sőt domborműves állati díszszel is borították. A kehelyfejezet alakját neve is eléggé jellemzi. A kehelyalakú alaphoz legtöbbször a nyakgyűrűből kinövő növényi dísz simul. Ennek egyik válfaja a bimbó-fejezet (310. kép), amelyen a levelek a fedőlap közvetítésével reánehezedő teher nyomása alatt végükön csomóvá, bimbóvá zsugorodnak. Néha az oszlopfő egész felületét figurális dísz borítja, előfordulnak azonkívül olyan fejezetek is, melyek az antik művészet alakjaira emlékeztetnek (311. kép), leginkább azokon a vidékeken, ahol az antik hatás természetszerűen érvényesülhetett meglevő műemlékek által. Így például Itáliában és Dél-Franciaországban. A fedőlap aránylag magas, ez különösen akkor szembetűnő, ha antik formákkal hasonlítjuk össze. Szerkezetileg azonban jogosult, mert a boltozatok vállkövének biztos támaszául szolgál. A pillér lába hasonló az oszlopéhoz. Törzse négyzetes, sarka vagy egyenesen, vagy körösen-homorúan letompított, melyhez azonban többször hengeres tag csatlakozik. Boltozott bazilikában a négy oldalából félhengerek nőnek ki, a hevederek teherhordozói. Az ilyen pilléralakból fejlődött a gót építőművészet pillére. A fej tagozása hasonló az oszlop fedőlapjáéhoz.

311. kép.
Oszlopfő Saint-Gaudensből.

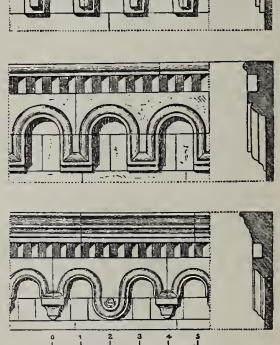
A boltövek vállköveit, leginkább a mellékhajó oldalfalán, nem falpillérek, hanem gyámkövek (konzolok) tartják (312. kép). Díszítésük és fedőlapjuk az oszlopfejezetekével egyező. Ezt az alakot helyszűke miatt alkalmazták.



312. kép. Gyámkő a gelnhausen-i templomban.

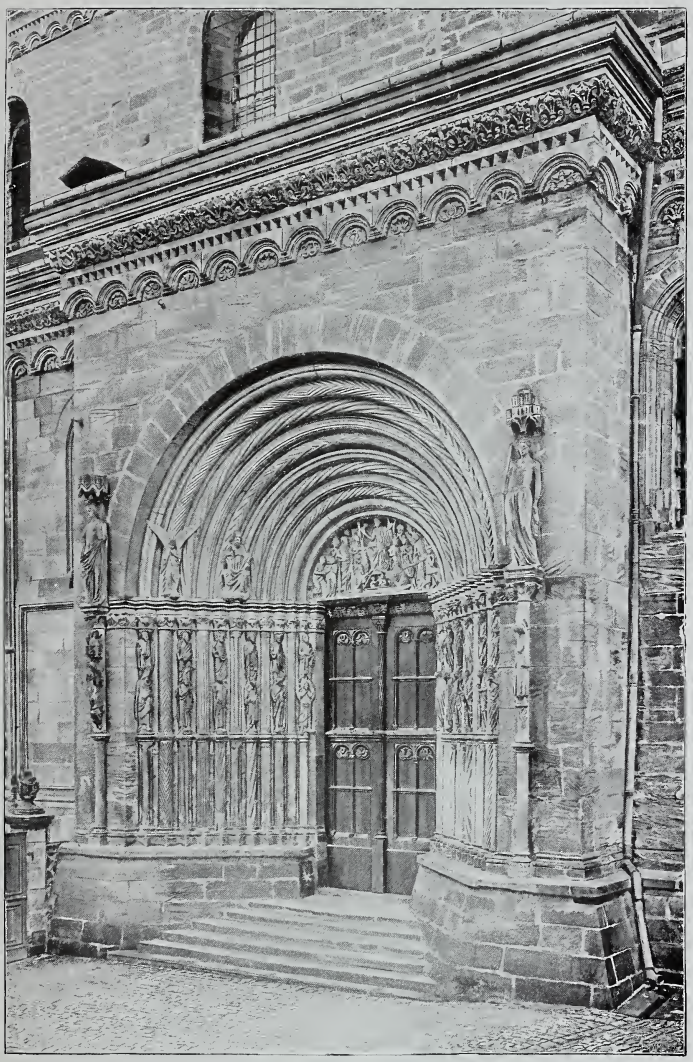
A boltozat hevederei és bordái különböző tagozásúak; mindkettőnél érvényesül az alakban és méretben is szerkezeti hivatásuk. Az övek négyszögűek, sokszor azonban élükön többféleképp letompí tottak. A bordák keskenyebbek, vagy hengeresek vagy alul élben végződnek. A bordák találkozásánál a fejlettebb boltozatokon vaskos zárókő van, oldalán a borda tagozata fut körben, felületén gyakran szimbolikus vagy növényi domborműves díszszel.

A párkányok-nak a román építőművészet alkotásain jóval kisebb szerep jut, mint az antik emlékeken. A belsőben a már említett övpárkányt találjuk, mely mindig egyszerű tagozású. Ez jellemző egyébként a többi párkányalakokra is. Leggazdagabb és alakításában legváltozatosabb az épület főpárkányául használt ívsoros párkány (313. kép). Az egyes ívek szárai alul vagy vízszintesen vagy körívesen csatlakoznak, vagy néha változatosan alakított gyámköveken nyugosznak. Az ívek közeit esetleg domborműves dísz tölti ki. Lombardiában és a Rajna vidékén leginkább a szentély főpárkánya alatt, a falak vastagságában oszlopos törpe folyosó-kat építenek (314. kép). Ezek a folyosók szerkezeti jelentőségűek; amíg ugyanis a fal alsó része a boltozatot hordja, addig a boltváll felett az ily erős méretű falakra nincs szükség; e folyosók által a felső rész súlya lényegesen könnyebb lesz. A lábpárkány tagozása szintén egyszerű és gyakran az attikai lábra emlékeztet.



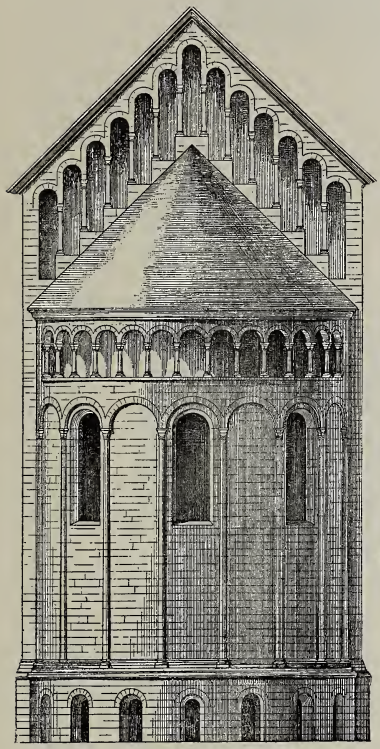
313. kép. Román ívsoros párkányok.

Az ablakok a vízszintes mennyezetű bazilikákban a pillérek vagy oszlopközök közepén, a boltozott bazilikákban a boltozat tengelyvonalában nyílnak. Eleinte keskenyek, ki- és befelé szélesbülő rézsűvel készültek, hogy így több világosságot bocsássanak be. A záradék mindig félkörös. Festői az az ablak-csoportosítás, melyen több —



315. kép. A bambergi székesegyház északi kapuzata.

két-három — ablakot kapcsolnak össze. Az ablak záróívének közbeeső boltvállát ilyenkor egy, esetleg két oszlop is hordja. Az ilyen ablakokon, különösen ha vastag falban vannak, az oszlop fölött konzolszerűen alakított vállkő közvetíti a terhet; kettős oszlopnál ez kevésbbé szükséges, ilyenkor azonban a fedőlap közös.



314. kép. A speieri székesegyház szentélye.

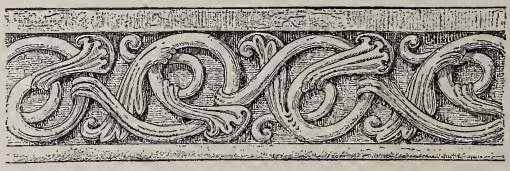
Az átmeneti stílus ezen alakokon annyiban változtatott, hogy a hármas ablakokon a középső nyílást magasabbra emelte. Az ablakok rézsűje a korai emlékeken sima, később ezek is tagozottak.

A nyugati homlokzaton vagy a kereszthajók oromzatos végén a román korszak művésze különös kedvvel alkalmazta a rózsaablakokat. Kerek, rendesen nagyméretű körablakok ezek, leginkább küllős rendszer szerint tagozott nyílással, melyet egyszerű párkányzat keretel.

A leggazdagabb díszt a román művészet a kapuzatokra pazarolja (315. kép). Már gazdag tagozásuk által felhívják figyelmünket, de még inkább változatos vonalas, növényi és figurális díszükkel, mely legtöbbször az oszlopok törzsét, fejezeteit, boltíveit és az alatta levő félkörös mezőt — a timpanont — elborítja. Az ajtó rézsűje befelé lépcsőzetesen keskenyedő, a sarkokban hengeres oszlopok állnak. A rézsű egész tagozása fent a záradékban folytatódik. Kisebb kapuk és ajtók egyszerűbb tagozásúak, és a plasztikus dísz is mérsékeltebben van rajtuk alkalmazva. Széles, nagyméretű kapuzatok nyílását a középen álló pillér két részre osztja, alátámasztván a timpanon vízszintes gerendáját.

A növényi dísz (316. kép) eleinte mindenütt merev, a természet formáitól távol eső, később azonban, bár erősen stilizált, mégis könnyen felismerhető származása.

A tetőket rendesen cseréppel födték, néha színesen; a gót korban ez utóbbi a gyakoribb. Dél-Franciaország némely vidékén kő-tetőzetet is találunk, sőt néha a mennyezetet alkotó boltozat is alkothatja a tetőzetet.



316. kép. Frízdiszítmény (Fontevraultból).

A padozatot kőlapokkal, színes márvány- és égetett agyaglemezekkel burkolták.

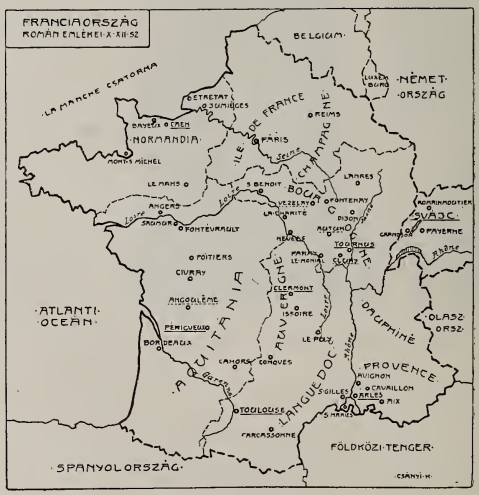
A belsőben nemcsak a plasztikus, hanem a festett dísz is elfoglalja a maga részét. A külső legtöbbször színtelen, faragott kövekből épül fel, néhol azonban a rendelkezésre álló anyag, másutt kő hiányában a tégla, természetszerűen színes alkotások létrehozatalát tették lehetővé. Ezekről az egyes műemlékek ismertetésénél lesz szó.

Világi épületek formavilága egyező az egyházi épületekével, itt csak az alaprajz alakul az adott rendeltetés szerint.

Az egyes országok román kori emlékein az ismertetett formák alakításában bizonyos eltéréseket találunk. Emez eltérések a néplélek egyéniségének és a helyi viszonyoknak — amilyen az éghajlat, anyag, stb. — közrehatásából keletkeztek. Ez adja az illető ország építőművészetének a nemzeti jelleget.

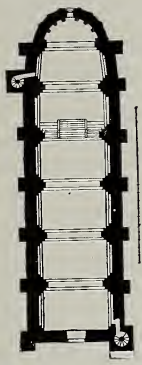
B) *A román építés emlékei.*

Franciaország területén több változata van a román stílusnak. Ebből a szempontból három főcsoportra oszthatjuk területileg az országot, melyen belül ismét kisebb eltérésekkel és előtű jellemvonásokkal találkozunk. Az itteni keltagall faj nem maradt meg mindenütt eredeti tisztaságában, hanem idők folyamán más fajokkal összekeveredett. Ez a keveredés, továbbá az a körülmény, hogy az ország nem állt egységes vezetés alatt, hanem több részre tagoltan hűbérurak kormányozták, az építészeti alkotásokra is rányomta bélyegét. Délen a fennmaradt nagyszámú római építmény is állandó

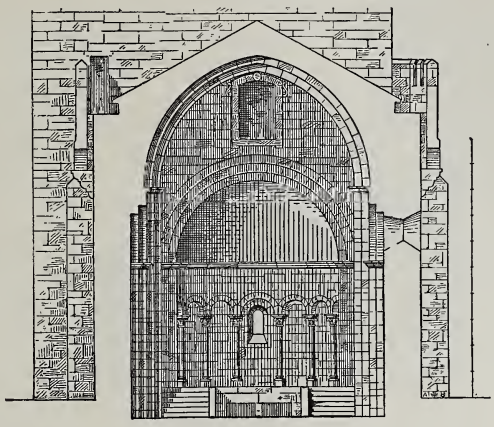


hatást gyakorolt e korszak építészetére. Északon önállóbban fejlődhetik; itt nem zavarják régi emlékek, miáltal az éghajlat és a nép faji jellegének közrehatása alatt egyénibb formában jelentkezik. E két különböző irányzat közé illeszkedik középső Franciaország építészete, mely dél és észak sajátságait egyesíti magában.

Déli Franciaországban Provence-Dauphiné, és Auvergne-Languedoc mutatnak fel részben egyező, sok tekintetben azonban eltérő alkotásokat. Középső Franciaországban Bourgogne és Aquitania, északon Normandia és Ile-de-France-Champagne alkotnak különálló, csak részben rokonvonású csoportokat. Majdnem mindenütt az ó-keresztény bazilika-alak a kiindulás alapja.



317. kép.
Saintes-Maries.



318. kép. Saintes-Maries (Provence).

Provence és Dauphiné eredetileg római tartomány volt, éghajlata Olaszországéval egyező és szép római emlékekben különösen gazdag. A római építészet hatása főleg az oszlopfőkön, párkányokon és frízeken érvényesül. Megtaláljuk a korinthusi oszlopfőt, a fogsort, gyámköveket és a tojásdíszt. Az ívsoros párkányok vajmi ritkák. Legjellemzőbb ez építményekre a félkörű, néha csúcsíves dongaboltozat; a főhajó mennyezetét ugyanis ilyen dongaboltozat alkotja. Ha a templom három-, vagy esetleg öthajós, a mellékhajók gyakran fél dongával csatlakoznak a főhajó falához. Ezen elrendezésnek szerkezeti előnye az, hogy a középső dongaboltozat tetemes oldalnyomását a mellékhajó fél dongája átviszi az erősebb határfalakra. Külsőleg azonban az ilyen templom nehézkes hatású. Az enyhe éghajlat folytán e boltozatok fölé külön tetőzetet nem alkalmaznak, hanem a boltozatra közvetetlenül kőből való fedő-lemezeket helyeznek. Ennél a rendszernél a főhajót megvilágító ablakok kiszorulnak, miáltal a belső komor színezetű.

A főhajó falait erős, négyzetes, vaskos pilléreken nyugvó ívsorok hordják, ami még fokozza a belső nehézkes hatását. A kereszthajó eleinte hiányzik; a csatlakozó szentély félkörös, néha kívül szögletes, belül pedig oszlopokon nyugvó vakívsor tagolja. A kapuzat is klasszikus tradíciókat tüntet fel, többször gazdag szobrászati dísz borítja. A torony Dél-Franciaországban alárendelt szerepet játszik. Alaprajza négyzetes és fölfelé emeletekre osztott.

A középpontos és az egyhajós, dongaboltozatos templomok már a román kort megelőző időben is használatosak. Bizonyára a római építmények voltak ezeknek a mintái, mert megtaláljuk rajtuk már a római emlékeken előforduló támasztópilléres dongaboltozatot.

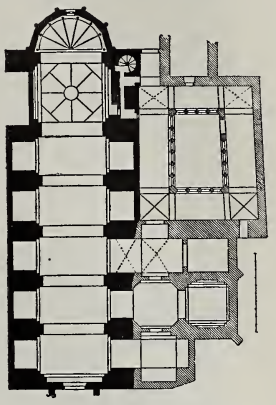
Provence és Dauphiné templomai, Franciaország más területén található emlékekkel összehasonlítva, aránylag kis méretűek. A dél-francia építészet egyik példája Saintes-Maries (Bouches-du-Rhône)[1] temploma (XII. sz.). A 317. kép az egyhajós alaprajzot, a 318. a keresztmetszetet ábrázolja. Könnyen megtaláljuk rajta mindazt a sajátságot, mi e vidék román korbeli építészetét jellemzi.

319. kép.
A carcassonne-i St.-Nazaire templom keresztmetszete.

Sokkal gazdagabb építmény Saint-Gilles (Gard) temploma és az arles-i (Bouches-du-Rhône) apátság Saint Trophime egyháza. Az előbbit 1116-ban kezdték építeni. A nyugati homlokzat hármas kapuzatán úgy az építészeti tagozás, mint a szobrászati dísz gazdagon van képviselve. A homlokzat felső része kopasz; a tervező ide is bizonyára a kapuzatéhoz hasonló gazdag díszt szánt. Az utóbbi templom valamivel később (1154 körül) épült. Egyszerű homlokzatának legnagyobb részét az oszloptól két részre osztott kapuzat foglalja el, mely nagyon hasonlít a saint-gilles-i templom kapuzatához. Mestere bizonyára ezt választotta mintául. Az arles-i templom bazilikális keresztmetszetű. Csúcsíves dongaboltozatú középhajója a mellékhajók fölé emelkedik, és oldalfalában elhelyezett ablakok világítják. Az oldalhajók mennyezete féldonga. Szerkezetileg hibáztatandó az ilyen megoldás, mert a főhajó boltozatának nagy oldalnyomását csakis e hajó fala viseli. Észszerűbb megoldás az, midőn a mellékhajók és a főhajó majdnem egyenlő magasságúak. Ez az úgynevezett csarnok-elrendezés, melyet később Németország egyes vidékein a gót korszakban általánosan használtak.

[1] A zárójelben feltüntetett név a département mutatja.

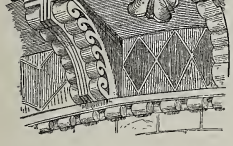
Ilyen a carcassonnei (Aude) Saint-Nazaire templom. Carcassone ugyan földrajzilag Languedoc-hoz tartozik, de a XI. század végéről való temploma mégis, provencei sajátságokat egyesítvén magában, ehhez a csoporthoz sorolandó. Csak a hosszhajója román, a kereszthajó és a szentély későbbi eredetű. Belsejében erős, nehézkes pillérek oszloppal váltakozva hordják a csúcsíves, hevederes dongaboltozatot. Az oldalhajók mennyezete félkörös dongaboltozat (319. kép). A határfalban elhelyezett kicsiny ablakok csak a mellékhajót világítják, a középhajó csak reflexvilágítást nyer. Az avignon-i (Vaucluse) Notre Dame-des-Domes templom a provencei rendszer tulajdonságait szerencsésen egyesíti magában. Nyugoti kapuzata gazdagságban mérkőzik az arlesi temploméval. Kápolnafülkékkel bővített egyhajós alaprajzához teljesen hasonló a cavaillon-i templomé (320. kép).



320. kép.
A cavaillon-i templom alaprajza.

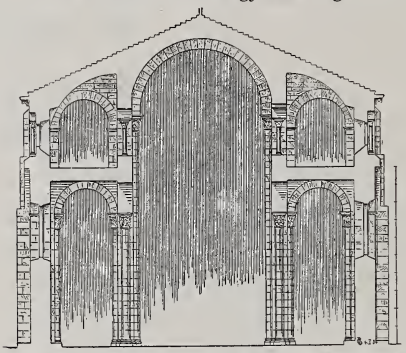
Az antik és középkori elemek keveredését a kolostor-templomokhoz csatlakozó keresztfolyosókon is jól tanulmányozhatjuk, mint azt az arles-i Saint-Trophime kolostor és az aix-i (Bouches-du-Rhône) Saint-Sauveur templom keresztfolyosója eléggé bizonyítja.

Auvergne és Languedoc román építészeti emlékei sokban elütő sajátságúak, bár itt is érvényesül az antik hatás, még sem oly nagy mértékben, mint Provenceban és éppen ezért jóval önállóbban is fejlődik. A dongaboltozatot ezen a vidéken is általánosan használták. A főhajó szembenálló pilléreit néha övek kötik össze, melyek a hosszúra nyúló dongát szakaszokra osztják, ami az egyszerű belsőben némi változatosságot teremt. A mellékhajók felett többször karzatok emelkednek, ilyenkor az oldalhajók mennyezete rendszerint keresztboltozatos, a karzatoké pedig féldonga. A karzatok kapcsolt oszlopos nyílásokkal — az úgynevezett trifóriumokkal — néznek a főhajóba. Kereszthajó elég gyakran fordul elő. A csatlakozó szentély sokszor a leggazdagabb rész, amennyiben a mellékhajó folyosó gyanánt körülfogja, ebből pedig olykor sugárirányú kápolnák nőnek ki. Az ilyen kápolna-koszorús körüljáró jellemző sajátsága a francia-román templomnak. Az ívsoros párkány ismeretlen, e helyett a gyámköves gyakori. A szentélyfülkét külső felületén féloszlopok tagolják; az oszlopfő a koronázó párkány kiugró tagozatát hordja. A négyzet felett gyakran hatalmas torony emelkedik. A kereszthajó majdnem sohasem hiányzik. Az oszlopláb többnyire az attikai lábazathoz hasonló, a fejezet kehelyalakú és a korinthusi fejezetre emlékeztet. A pillértörzs sima, nem úgy, mint Provenceban, vagy, mint később látni fogjuk, Bourgogneban.



321. kép. Auvergne-i párkány.

Legjelentősebb emlék a Notre-Dame-du-Port templom Clermont-ban (Puy-de-Dôme). Jórészt mindazokat a tulajdonságokat egyesíti magában, amelyeket az előbb felsoroltunk. Valószínűleg a XI. század végén épült és a környékbeli templomoknak mintája volt. A szentély félkörösen záródik, falait oszlopok hordják, festői betekintést engedve a körülfutó folyosóba és a kiugró négy sugárkápolnába. A kereszthajó keleti oldalához is egy-egy félkörös oltárfülke csatlakozik. A templom háromhajós, mennyezetét féloszlopokkal tagolt, négyzetes pillérek hordják. A mellékhajók fölötti karzat a nyugati előcsarnok fölött is elvonul. A szentély padozata néhány lépcsővel magasabb, mint a hajóké, és alatta kripta terül el. A négyzet felett kupola, e felett torony emelkedik. A kapuzatok egyszerűek. A homlokzat mozaikszerű, mit a vörös, sárga, fehér és fekete színű kövek okoznak. Az ablakok is egyszerű tagozásúak. Ezt a színes díszt Auvergneben már az ó-keresztény korban is alkalmazták. A clermonti templomhoz leginkább hasonlít az issoire-i (Puy-de-Dôme) templom. (XI. sz. Metszetét a 322. kép mutatja.) Az orcival-i (Puy-de-Dôme) Notre-Dame templom (XII. sz.) sziklás talajból kinövő kápolnáival, keresztjával és kősisakos négyzeti tornyával festői képet nyújt. Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme) temploma ugyanehhez a csoporthoz tartozik, csakhogy itt a sugárkápolnák hiányzanak. Északon Neversnek (Nièvre) XI. századból származó, Saint-Etienne tiszteletére emelt temploma jelzi azt a határt, ameddig az auvergne-i iskola hatása terjedt.



322. kép. Az issoire-i Saint Paul templom keresztmetszete.

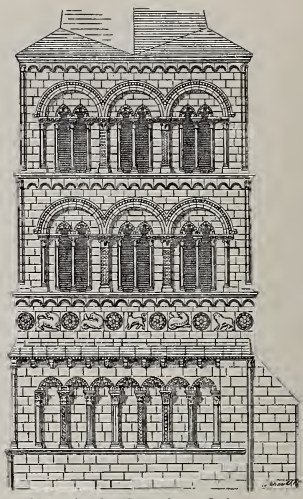
Languedocban az uralkodó stílus legjelentősebb képviselője a toulouse-i (Haute-Garonne) Saint-Sernin templom. Itt is a fősúlyt a szentély festői csoportosítására helyezték. A sugár-kápolnás, körfolyosós szentély a búcsújáró-templomoknál alakult ki. Ezeket a templomokat valamelyik szent tiszteletére, annak sírja felett emelték. Hogy minél nagyobb tömegek közelíthessék meg e sírt, mely rendesen a szentély közepén állott, körülfutó mellékhajókat alkalmaztak; ezekhez azután egyes sugár-kápolnákat csatoltak. Ilyen a Saint-Sernin vagy máskép Saint-Saturnin temploma is. A hatalmas, öthajós templomot Szent Saturninus sírja felett a XI. század közepétől kezdve építették. Az építés csak lassan haladt előre. 1096-ban II. Orbán pápa csak a szentélyt avathatta fel, a hajókat a XII. században építették ki és a XIII. században megújították. A hossz- és kereszthajó találkozása felett emelkedő, magas, nyolcszögű, négyzetes torony (64 m.) a XII. és XIII. század alkotása. A mult század folyamán a templomot helyreállították. A magas (10 m.) oldalhajók felett karzatok húzódnak, melyek nemcsak a

kereszthajót, de a szentélyt is körülveszik. A főhajó mennyezete övekkel erősített dongaboltozat, a mellékhajóké keresztboltozat, a karzatok pedig dongaboltozatosak. A templom födelét itt már nem kőlemezek alkotják, hanem rendes, cseréppel fedett tetőzet. A nyugati homlokzat még ma is befejezetlen. A conques-i (Aveyron) sok tekintetben hasonló, Saint-Foy tiszteletére emelt XII. századi templom és Puy en Velay (Haute-Loire) székesegyháza (XII. sz.) ugyanezen csoportba tartozik.

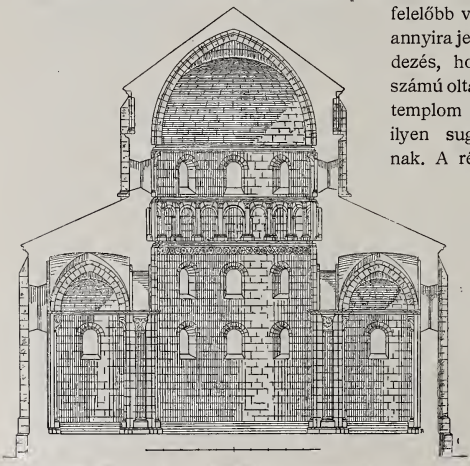
Egészen más szellem uralkodik Bourgogne-ban, ahol különféle befolyások érvényesülnek. Itt nincsen fokozatos fejlődés, az egyes emlékek inkább különálló kisérletezések. Ennek ellenére a középkori építészet szerkezetének továbbfejlesztésében kiváló érdemei vannak. Délen Provence, nyugaton Auvergne emlékeinek hatása észlelhető; az antik hatás alatt is keletkeznek egyes emlékek, főleg ott, hol antik emlékek találhatók. A vályuzatos pillér például több helyen előfordul. A díszítésben azonban inkább az északi szellem jut érvényre. Alaprajz tekintetében leginkább Auvergne emlékeit követik. A régibb templomokon ugyan az egyszerű karzárást használják, de már a XI. század végétől kezdve a nagyobb templomok szentélye kar-körüljáróval és kápolna-koszorúval van övezve. A karzatok is nagyon gyakoriak, sőt a templom nyugati végén az emeletes előcsarnokot is megtaláljuk. A tornyokat is nagy szeretettel alkalmazzák. Mennyezet gyanánt itt is a dongaboltozatot használják, de többször próbálkoznak olyan mennyezet-szerkezettel, amelynél ablakokat is lehet a főhajó falában elhelyezni.

A lombardiai születésű Vilmos apát által alapított, Saint-Benigne tiszteletére emelt templom Dijon-ban (Côte d'Or) e korszak legrégibb emléke. 1271-ben összeomlott tornya a templom legnagyobb részét tönkretette. A keleten hozzácsatlakozó körös építményt a mult század elején lebontották, de az alatta levő érdekes kripta, — mely alaprajzában a szent sír templomára emlékeztet — ma is megvan. A templom alakját a fennmaradt rajzokból ismerjük; egykorú írók Franciaország legkiválóbb építményének mondják. — Érdekes szerkezeti kisérlet Saint-Philibert temploma Tournus-ben (Saône-et-Loire). Főhajójában magas, erős oszlopokon nyugvó hevederek fölött keresztbe fektetett dongák alkotják a templom mennyezetét. Bár ez a szerkezet bizonyos előnyöket nyújt, követőkre még sem talált. Lehetővé tette ugyan, hogy a főhajót oldalfalában, az alacsonyabb mellékhajó tetőzete fölött elhelyezett ablakokkal közvetetlenül világítsák, de térhatása kedvezőtlen. Nyugaton tágas, emeletes előcsarnok (XI. sz.) terül el. A templom hármas hajója kereszthajóba torkollik. A mellékhajó a félkörös zárású szentélyt folyosó gyanánt övezi, melyből három, négyzetes alaprajzú kápolna ugrik ki sugár irányban. A nyugati oldalon két karcsú, a négyzet felett pedig egy vaskosabb torony emelkedik. A szentély alatti részt kripta foglalja el, mely a sugár-kápolnák alá is terjed. — Cluny (Saône-et-Loire) hatalmas temploma 1089-től 1131-ig épült. A hozzátartozó kolostorban 3000 szerzetes lakott. A kolostort a templommal együtt a francia forradalom idejében teljesen lerombolták. A megmaradt tervek alapján néhány méret fogalmat ad nagyságáról. A templom hossza 130 m., az előtte elterülő háromhajós előcsarnoké 40 m. volt. Az öthajós (35 m. széles) templom kettős kereszthajója és kápolna-koszorús szentélye, a kiemelkedő két toronynyal festői hatású lehetett.

Némileg az auvergnei iskolához hajlik Charité sur Loire (Nièvre) nagyméretű kolostor-temploma. Már 1107-ben befejezték építését. Alaprajzán a sugár-kápolnákon kívül még a kereszthajóhoz is csatlakozik keleten két-két oltárfülke. Szép arányú négyzetes tornyát a 323. képen láthatjuk. A templom jó része romokban hever. — A művészettörténet szempontjából Bourgogne legkiválóbb emléke a vézelay-i (Yonne) bencés-apátsági templom. E szép templom mestere tette meg az első lépést a gót stílus kifejlett boltozási rendszere felé, átalakítván az eddig ismert római keresztboltozatot, oly formán, hogy az eddigi, két henger áthatásából keletkezett, elliptikus, átlós ív helyébe a félkört alkalmazta. Az átlós íveket építette meg először, és ez ívek s a hevederek közti részt csak azután töltötte ki. Ezáltal évszázadok boltozási rendszerének vetette meg alapját. Csak egy lépés kellett ezután, hogy a bordás keresztboltozat létesülhessen. A kolostortemplomban minden szerzetes naponként, majdnem ugyanabban az időben, misét szolgáltat, a tervezőnek tehát úgy kellett az ilyen szerzetes-templom alaprajzát megszerkesztenie, hogy abban lehetőleg sok oltárt lehessen felállítani. Erre a célra legmegfelelőbb volt a francia-román építészetre annyira jellemző kápolna-koszorús elrendezés, hol a sugár-kápolnákban kellő számú oltárt lehet elhelyezni. A vézelay-i templom alaprajza tipikus példája az ilyen sugárkápolnás kolostortemplomnak. A régi templom 1120-ban tűzvész áldozata lett. A XII. század folyamán épült az új templom, melyhez nyugaton háromhajós előcsarnok csatlakozik, oldalhajói és a templommal összefüggő szakasza felett karzattal. A mennyezetét alkotó keresztboltozatokon először használták a csúcsívet (1132). A tízszakaszos hosszhajóhoz (1100) a kápolna-koszorús, oszlopokon nyugvó szentély (1200 körül)

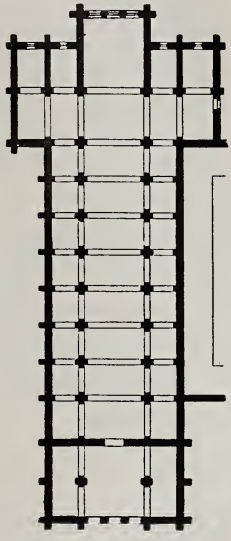


323. kép. La Charité sur Loire.



324. kép. Az autun-i székesegyház keresztmetszete.

a kereszthajó közvetítésével kapcsolódik. A főhajó mennyezete román keresztboltozatos. Az előcsarnokból hármas kapuzat nyílik a hajókba, mindegyike gazdag építészeti és szobrászati díszszel. A templomban lévő oszlopfők különösen szépek. A külső egyszerű és méltóságteljes. Régebben négy torony emelte hatását, ezek közül kettő a vallásháborúk viharainak esett áldozatul, kettő azonban ma is fennáll. — Az új boltozási rendszert csakhamar felhasználták más mesterek is. Az autun-i (Saône-et-Loire) székesegyház már 1132-ben alkalmazta az új szerkezetet (324. kép). Az építés eleinte gyorsan haladt, úgy hogy Szent Lázár holttestét már 16 évvel az építés megkezdése után elhelyezhették benne; de később megakadt és csak a gót korszakban épült fel teljesen. Részletein az antik hatás érvényesül. A városban két római kapuzat is van, ami könnyen érthetővé teszi a római befolyást. Az autuni dómhoz sokban hasonlít a langres-i (Haute-Marne) székesegyház. Itt is észlelhetjük — különösen a részleteken — az antik hatást és pedig leginkább a pilléreken, ezek ugyanis vályúzatosak. A szerzetes templomok közül még Paray-le-Monial (Saône-et-Loire) egykori hatalmas apátságának templomát, és Saint-Benoit sur Loire (Loiret) bencés templomát említem fel e korból. Mindkettőnél a szentély kápolna-koszorúval van övezve, a főhajó boltozata övekkel tagolt, csúcsíves donga. A cisztercita templomok tipikus példája Fontenay (Côte-d'Or) XII. századi temploma (325. kép). E szerzet építményein az egyszerűség uralkodik, de mindig célszerűséggel és szerkezeti ügyességgel párosulva. Építkezési módjuk sokat rejt magában a későbbi, gót építőművészet szelleméből.

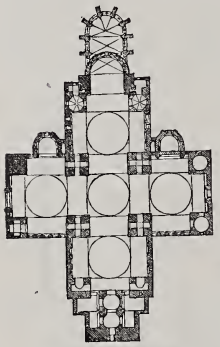


325. kép. A fontenay-i templom alaprajza.

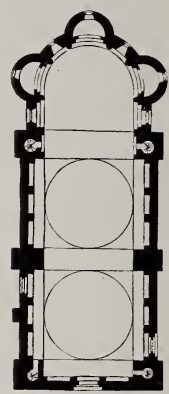
Nyugati Franciaország — a régi Aquitania — általánosságban közelebb áll a déli, provencei építési módhoz, mint Bourgogneéhoz. Az épületek tagozása egyszerűbb. A középhajót nem világítják ablakok. A szentélyzárás is egyszerű, a kápolna-koszorú hiányzik. De az antik hatás a részletekben a minimumra száll; azonban a dongaboltozat — hevederekkel, vagy anélkül — itt is megtalálható. A csúcsíves donga már 1100 körül megjelenik. A féloszlopokkal tagozott pillérek is általánosan el vannak terjedve. A díszítés klasszikus alapokon indul, de mesebeli állat- és egyéb alakokkal élénkül.

A Garonne-tól északra olyan csoportra akadunk, mely elszigetelten áll egész Franciaországban. Középpontja Périgueux. E csoport körülbelül negyven templomot foglal magában. E templomokban a mennyezet kupola-boltozatos. A bizánci építészetben használatos kupolát egyebütt a román stílus korszakában nem használták. Az első templom, mely a többinek mintája volt, Saint-Front apátsági templom Périgueux-ben (Dordogne). Alaprajza (326. kép) görög-kereszt, középpontján és szárain öt kupolával, úgy, mint a velencei Szent-Márk templomon, csak a gazdag

színhatás, a mozaik-képek, márványburkolatok hiányzanak. A régi templomot tűz pusztította el 1120-ban, az új azonban csakhamar felépült, mert már 1147-ben Aimon bourgesi érsek felszentelte. Az a körülmény, hogy a kupola-boltozat hevederei csúcsívesek, szintén igazolja azt, hogy a templom 1100 után épült. Egyesek u. i. keletkezési idejét a X. századra teszik, ennek ellene mond azonban az is, hogy Szent-Márk templomát csak 1094-ben fejezték be. A középső kupolát hordó széles hevederek keresztalakban áttört négyzetes pilléreken nyugosznak. A kupolákat kívülről és a tetőzet többi részét kőlemezek borítják, a XIX. század elején azonban, hogy a sok javítást elkerüljék, külön fedéllel látták el. A négyzet feletti kupolában és a főhajó mellső kupolájában négy ablaknyílás van, az elsőben az átlók-, a másodikban a tengelyek irányában. A templomot az oldalfalakban alkalmazott nagyobb ablakok világítják. A nyugati oldalon négyzetes torony csatlakozik az épülethez, mely a legfelső emeleten hengeressé válik. A külső kissé kopasz és nehézkes, mert a tagozás nagyon egyszerű. A sík felületű oldalfalakat oromzatok zárják le. A belső kedvezőbb hatású, mert szép perspektivákat nyujt. Ez az érdekes templom több követőre talált. Mint már említettem, mintegy negyven kisebb-nagyobb templom épült hasonló kupolás mennyezettel, de a görög-kereszt alaprajz sehol sem fordul elő. A többiek alaprajza vagy egyhajós, esetleg kereszthajóval, vagy más vidékeken használt alaprajzi típushoz hasonlítanak. De a hevedereken nyugvó, pendentifos kupolát híven felhasználják, ami ez utóbbi alaprajzok lényeges átalakítását vonta maga után. A belső teret a hevedereket tartó, vaskos pillérek jobban megosztják. A szentély rendesen dongaboltozatos, az apszis pedig félkupolával fedett. Északon azonban a Bourgogneban használatos kápolna-koszorú csatlakozik hozzá. A belső falsíkokat többnyire vakívsorok tagolják. — Délen nem messze terjedt el a kupolás építkezés. Legdélibb képviselője a cahors-i (Lot) székesegyház. Nyugaton Bordeaux-ban (Gironde) Saint-Emilion temploma képviseli ezt az építési rendszert. A cahorsi székesegyház alaprajza (327. kép) egyszerű, kereszthajója nincs, hosszhajóját két kupola födi. (Átmérőjük 18 méter.) A félkörös szentély fülkéjéből közvetetlenül három sugár-kápolna nő ki. A kupolás építési rendszernek a szentélylyel való kapcsolásakor szerkezeti nehézségek merültek föl, úgy hogy a kupolaboltozatot csakis a hosszhajó mennyezetéül alkalmazták. Ilyen északon a fontevrault-i (Maine-et-Loire) egykori kolostor-templom (XII. sz). Az egyhajós templom mennyezete négy kupolából áll. A kereszthajó és szentély jóval keskenyebb a hosszhajónál.

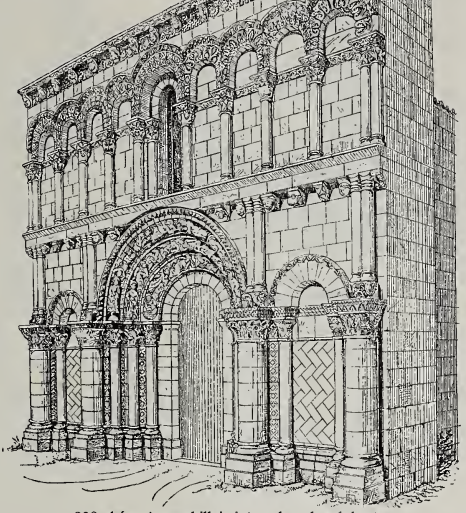


326. kép. A périgueux-i St. Front templom alaprajza.



327. kép. A cahors-i székesegyház alaprajza.

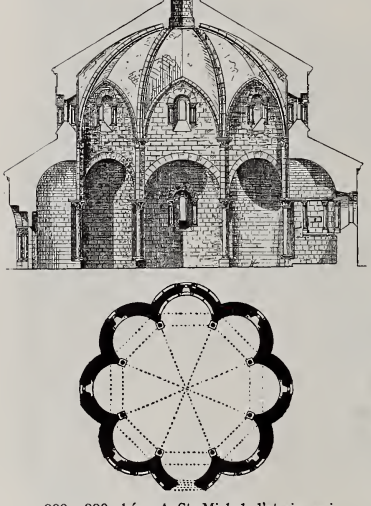
A szentélyt a bourgogne-auvergnei körfolyosós sugárkápolnák övezik. A négyzet felett az úgynevezett „függő kupola“-boltozatot használták. Ez a boltozási mód több, északi Aquitániában fekvő templomon ismétlődik. — Az angoulême-i Saint-Pierre székesegyházat is ebbe a csoportba sorozhatjuk. Ez a templom Gérard püspöksége idejében (1101—1136) épült; 1128-ban szentelték fel. Egységes volta amellett bizonyít, hogy aránylag rövid idő alatt teljesen elkészült. A hosszhajóban három kupola sorakozik egymás mellé, a negyedik a négyzet felett emelkedik és két kisebb a kereszthajó szárnyain nyugszik. A félkörös zárású szentélyhez négy sugárkápolna csatlakozik és a kereszthajó keleti oldalából is egy-egy oltárfülke nő ki. A hajó kereszthevedereit egyszerű féloszlopok hordják. A falmezőket háromosztású vakívek tagolják. A négyzet feletti kupola magasabb a többinél. Északi oldalán a keresztszárny kürtőszerű kupolája felett emelkedő négyzetes, hatemeletes tornya minden egyszerűsége ellenére is művészi hatású. Ez a templom nyugati homlokzata révén egy más csoporthoz is tartozik. Ennek a csoportnak Aquitánia felső része — Poitou — a hazája. A Saint-Pierre székesegyház két torony által határolt oromzatos, nyugati homlokzatát féloszlopokon nyugvó ívek tagozzák és a közben maradt tér majdnem egészen szobrászati díszszel van kitöltve. Ez utóbbi csoport legjelentősebbje a Notre-Dame-la-Grande templom Poitiers-ben (Vienne).



328. kép. Az eschillais-i templom homlokzata.

A mű alkotója az alaprajzra kevés gondot fordított, ehelyett teljes figyelmét a főhomlokzatra irányítva, minden tudását arra pazarolta. E templomoknál a kereszthajó legtöbbször hiányzik, a szentély néha egyenes zárású, de gyakrabban félkörös, ritkábban sokszögű, mint például Poitiersben. A tornyok gyakran hengeresek, holott Franciaország többi részében inkább négyzetesek. A főtorony a négyzet felett emelkedik, a nyugati homlokzat sarkain csak kisebb tornyok állnak. A díszítés jellege önálló, sem a provenceihoz, sem a normandiaihoz nem csatlakozik és lehetőleg mindent elborít. A poitiersi templom valószínűleg 1162—1204 közt épült. Nyugati homlokzata alul hármas, oszlopokon nyugvó ívsorból áll, a közép-

sőben nyílik a templom főhajójába vezető ajtó. A hármas osztás a hármas hajónak felel meg. A felső rész közepén tágas ablak nyílik, oldalt, két sorban vakívekből álló fülkék, bennük elhelyezett szobor-alakokkal. Az oromzaton mandorlaalakú fülkében Krisztus szobra áll. A két sarkon álló hengeres, zömök torony alsó részét kiugró féloszlopok tagolják; e tornyokat kősisak koronázza. Alaprajza háromhajós, a mellékhajó a szentélyt megszakítás nélkül övezi, és ehhez sugárirányban három oltárfülke csatlakozik. A főhajó mennyezete dongaboltozat, a kevéssel alacsonyabb mellékhajóké keresztboltozat. — Rokon alkotások a Sainte-Radegonde templom Poitiers-ben (XII. sz.), Eschillais (Charente-Inférieure) (328. kép) és Civray (Vienne) temploma.



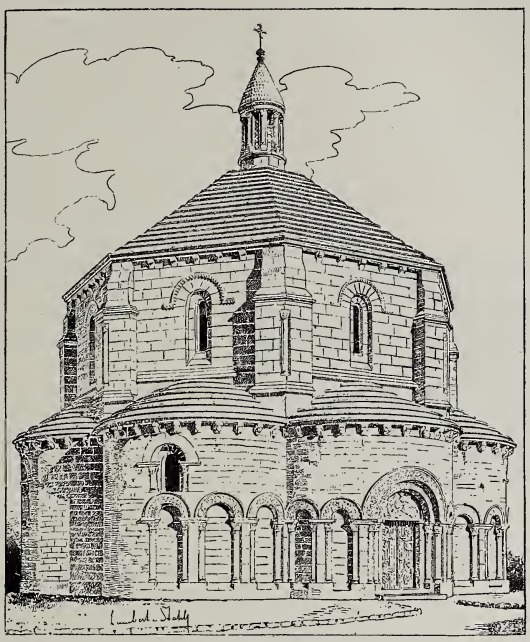
329—330. kép. A St. Michel d'etraigues-i templom metszete és alaprajza.

Már a fontevrault-i templomon láttuk, hogy a négyzet felett nem bizánci kupolát, hanem a jóval egyszerűbb függő kupolát (cseh boltozat) alkalmazták. Ilyen kupola emelkedik Galla Placidia sírja felett is Ravennában (33. lap). A boltozásnak ezt a módját több templomon felhasználták. Néhol az ilyen kupolát bordákkal tagozták, bár ezeken a bordáknak szerkezeti jelentőségük nincs, nem úgy, mint a keresztboltozatnál. Ezt a boltozási rendszert láthatjuk a saumur-i (Maine-et-Loire) Saint-Pierre templomon és az angers-i (Maine-et-Loire) Saint-Maurice székesegyházon (XII. sz.). A bordás kupolaboltozat az átmeneti stílus idejében még több, környékbeli templomon is előfordul. — Saint-Michel d'Entraigues (Charente) temploma érdekes példája a középpontos elrendezésnek. Alaprajzán a középponti nyolcszög minden oldalához egy-egy félkörös fülke csatlakozik. A 329., 330., 331. képek a templom alaprajzát, metszetét és külsejét ábrázolják.

Míg délen a klasszikus hagyomány többé-kevésbbé érvényesül, addig északon — leginkább Normandiá-ban — semmi nyomát sem találjuk. Emlékek sincsenek oly nagy számban, mint délen. A szerkezet egyszerű, világos; emellett a díszt nagy szeretettel alkalmazzák, de mindenkor öntudatosan. A nagy templomokban eleinte a vízszintes mennyezetet használták. Franciaország többi részében alig előforduló vagy egyáltalán ismeretlen kockafejezet itt elég nagy szerepet játszik. A templomok magasak, világosak. A szentély rendesen egyszerű, néha egyenes zárású. A hajók meglehetősen hosszúak, az oldalhajók a négyzet mellett elhaladva, a szentély két oldalát közrefogják és az apszisnál bevégződnek. Jellemző az egyenes

vonalakból alkotott díszítés, mely az antikkal merőben ellenkező. A normannok a X. század elején települtek meg Észak-Franciaországban. Felvették a keresztséget és csakhamar elsajátították a francia nyelvet és szokásokat.

A templomokban a főhajó falát eleinte rövid, tömör oszlopok hordják. Az oszlopfő aránylag alacsony és néha a kockafejezet többszörös összetételéből keletkezik vagy pedig redős (gordonné, 332., 333. kép). Van olyan is, mely a

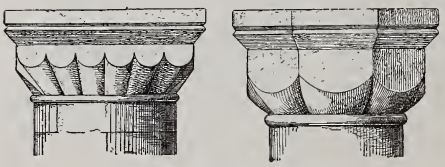


331. kép. St. Michel dEntraigues.

korinthusi oszlopfőre emlékeztet, de figurális díszű is lehet. A díszítés általában inkább geometriai és nem növényi. A zeg-zugos dísz és a fonadék nagyon kedvelt, az első különösen íves párkányokon. Ha a főhajó falát oszlop helyett pillér hordja, akkor féloszlopok csatlakoznak hozzá. Az ívsoros párkány ritkán fordul elő, bár elég korán fellép. Normandiában kereszthajós bazilikák épülnek leginkább és a keresztboltozat korán általánosan használt boltozási rendszer. A keresztboltozat sajátos alakját, a hatosztású boltozatot is több helyütt alkalmazták. A belsőben a trifóriumok nagyon kedveltek. A templom külsejét kezdetben egyszerű falpillérek

tagolják. Torony a négyzet felett és a nyugoti homlokzaton emelkedik és legtöbbször négyzetes. Még a kisebb falusi templomok is csinos toronynyal épülnek. A kapuzatok nem nagyok, rézsűjökben nehézkes oszlopok állnak. A felettük levő íveket a középmezővel együtt gazdag disz borítja.

A jumièges-i (Seine-Inférieure) apátsági templom egyike e rendszer legrégibb képviselőinek (1067-ben szentelték fel). Ma csak romjai állanak. Ebben a tekintélyes nagyságú épületben a pillérek oszlopokkal váltakozva hordják a főhajó falát. A mellékhajók felett emporák vannak. — E stílus jelesebb emlékei közé tartoznak Mont-Saint-Michel-apátság (Manche) vízszintes mennyezetű temploma, Le Mans (Sarthe) keresztboltozatos Saint-Julien-székesegyháza. Mindkettő elég változatos tagozású. — De legkiválóbb alkotásait mégis Caënben (Calvados), Normandia egykori fővárosában, találjuk: a Sainte-Trinité (Abbaye-aux-Dames) és Saint-Etienne (Abbaye-aux-Hommes) kolostor-templomok ezek. Az első háromhajós bazilika, főhajójában négy és fél szakaszszal, négy szakasz hatosztású boltozattal, az oldalhajók, a négyzet, a kereszthajó és a szentély két mezője keresztboltozatos. E boltozatok az építés kezdete után egy századdal készültek. A Sainte-Trinité templomot Hódító Vilmos neje, Flandriai Matild, alapította 1062-ben. Belsejében az övpárkány felett tríforiumszerű vakívsorozat van, a sokszögű zárású szentély két oldalán a mellékhajók egészen az apszis kezdővonaláig folytatódnak. A szentély alatt elterülő kripta egyszerű, bordanélküli keresztboltozataival az épület legrégibb része. — A Saint-Etienne kolostortemplomot 1064-ben alapította Hódító Vilmos. A boltozat a főhajóban hatosztású és négy ilyen boltmezőből áll. Az oldalhajók emporái magasak, e karzatok nagy nyílásokkal néznek a főhajóra, mennyezetük féldonga, mely a főhajó oldalfalához csatlakozik. A boltozás a XII-ik, a mostani szentély a XIII. században készült. Nyugati homlokzatán a vízszintes és függélyes tagozás arányosan oszlik meg. Szép, kősisakos nyugoti tornyai merészen nyulnak a magasba (90 m.). A templom kilenc, kisebb és nagyobb tornyával különösen a szentély felől nyujt festői képet. Ez a két templom jelzi a normann művészet csúcspontját Franciaországban; ezen túl szerkezetileg, tehát lényegileg nem fejlődik, csakis a dísz halmozásában leli kedvét. A normann művészet súlypontja ettől kezdve Angliában keresendő. — A bayeux-i (Calvados) Notre-Dame székesegyház alsó fele is a normann művészet alkotása (XII. sz.). Itt a főhajó falát hordó ívsor pillérei és hevederei különösen gazdag tagozásúak.



332—33. kép. Normann oszlopfők.

A még hátra levő Ile-de-France és Champagne legkevésbbé vesz részt a román művészet fejlesztésében, de annál nagyobb és fontosabb szerep jut neki a következő korszakban. Ennek a vidéknek középpontja, Párizs sem igen

dicsekedhetik jelentékeny román alkotásokkal. A csúcsíves építés, mely Ile-de-France-ból indult hódító útjára, kiszorította a román művészet emlékeit. Ez az oka jórészt, hogy oly kevés maradt fenn. Itt mindenféle befolyás érvényesül, de egyik sem lesz uralkodóvá.

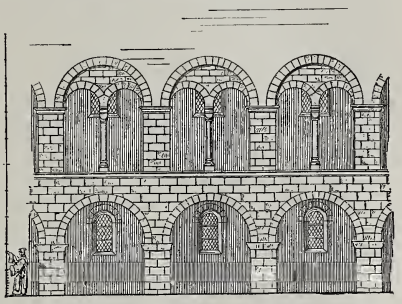
Párizsban (Seine) a Saint-Germain des Prés (XI. és XII. sz.) és a Saint-Martin-des-Champs (XII. sz.) templomban találjuk némi nyomait a román stílusnak.

Champagneban déli befolyás alatt keletkezett néhány, még ma is meglevő templom. A reims-i (Marne) Saint-Remi templom a legnevezetesebb ebből a korból. Helyén már 600-ban templom állott, majd 852-ben szentelték fel azt az újabb templomot, melyet Szent Remigiusznak, a frankok apostolának, sírja felett építettek. De ez is elpusztult, úgy hogy 1005-ben új templom építésébe fogtak, melyet némi megszakítással be is fejeztek és 1049-ben felszenteltek. Az oldalhajók mennyezetét keresztbe helyezett dongák alkotják, mint azt Tournusben a főhajón láttuk. A XII. és XIII. században ugyan tetemesen átalakították, de a régi részek azért jól felismerhetők. Tágas bazilika volt ez, látható tetőszerkezettel, az oldalhajók felett karzattal.

Montierender XI-ik század végéről való temploma az ilyen karzatos, vízszintes mennyezetű pillér-bazilikának egyszerűbb példája.

A 334. kép a templom hosszhajójának részletét ábrázolja.

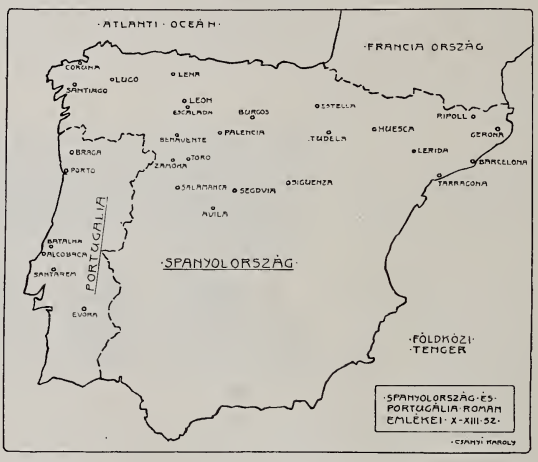
A nyugati Svájc építészete e korban keleti Franciaországgal, főleg Bourgogne-nyal van szoros kapcsolatban.



334. kép. Montierender (Champagne).

Romain moutier 919 óta Cluny tulajdona volt. Régi templomának részletei meglehetősen kezdetlegesek. E körülménynél fogva e kereszthajós bazilika keletkezési idejét a XI. század elejére tehetjük. Nyugaton emeletes előcsarnok csatlakozik hozzá, belsejében a főhajó falát alacsony, vastag oszlopok hordják. A payerne-i apátságot a Cluny-i szerzetesek alapították 962-ben. Középhajójában még ma is meg van az övekkel tagozott dongaboltozat, de az oldalhajókat később épített keresztboltozatok födik. A francia befolyást legvilágosabban a grandson-i János-templomon észlelhetjük. Itt a főhajó mennyezetét alkotó dongaboltozat két oldalát a mellékhajó féldongái támogatják. Az ilyen mennyezet a provencei templomokban gyakori. Nyugati Svájc emlékei azonban, bár főalakjukban a francia építményeket követik, részleteikben azokat utól nem érik és így művészi jelentőségben messze mögöttük maradnak.

Spanyolország és Portugália. A pireneusi félszigetet mind a négy oldaláról majdnem egészen tenger veszi körül, csakis az északi rész fele függ össze Franciaországgal. Mi sem természetesebb tehát, minthogy építészete első sorban, és mondhatnám, kizárólag francia befolyás alatt áll, annál is inkább, mert a mórokkal folytatott százados küzdelem akadályozta a nyugodt, önálló irányban való fejlődést. A francia építőművészet hatása a korai gót művészet idejéig tart; nem ritkán francia mester vezeti az építést, ki a hazai formákat átülteti spanyol földre. Az arabok beözönlésétől kezdve a művészet két irányban fejlődik: az egyik a déli, az iszlám, a másik az északi, a keresztény-román művészet. Az iszlám művészet hatása csakis a részletekben érvényesül, viszont a román művészet semmit sem hat az arabok művészetére. Az országban mindenütt a szükség



szerint építettek, amennyire erejük és idejük engedte és így nagyobb szerkezeti vagy művészeti feladatok önálló megoldására nem igen kínálkozott alkalom. Az arabok ellen sikerrel folytatott csaták lelkesedést ébresztettek az ország keresztény lakóiban, és fokozottabb igyekezettel láttak nagyobb templomok építéséhez, hogy versenyre kelhessenek más országok ilynemű alkotásaival.

Amint másutt, úgy Spanyolországban is a bazilika-alakból indulnak ki, de vízszintes mennyezetű bazilikára alig akadunk. E helyett a dél-francia, dongaboltozatos, pilléres építmények általánosan el vannak terjedve. Alaprajz tekintetében nincs nagy változatosság és alig mutatkozik némi fejlődés. A kereszthajó igen gyakori. Spanyolországban tipikus az olyan alaprajz, melynél a három hajónak megfelelően, azok tengelyében három, félkörös szentély-fülke sorakozik egymás mellé, legtöbbször egyazon alapvonalon. Az auvergne-bourgognei kápolna-koszorús

szentély is átplántálódik, de alig egy-két követője akad. A hármas hajóhoz két oldalt, több templomnál keresztfolyosószerű, egyes vagy páros oszlopok által hordott ívsoros csarnok csatlakozik. A templomok itt is kelet-nyugati irányban vannak elhelyezve, de a kolostor legtöbbször, nem úgy, mint másutt, délen, hanem északon, keleten, vagy nyugaton terül el.

A dongaboltozat soká uralkodik, sőt a keresztboltozat fellépte után is tovább él. Eleinte sima, később azonban a főhajóban egymással szemben álló pillérekből kiugró féloszlopok által hordott hevederek szakaszokra osztják. A mellékhajók mennyezete vagy féldonga-, vagy pedig keresztboltozat. Az auvergnei építészetre annyira jellemző emporákat nem igen kedvelték Spanyolországban. A XII. század végétől kezdve a keresztboltozat lassanként kiszorítja a dongaboltozatot, és ezzel kapcsolatban a XIII. században gazdag átmeneti stílus keletkezik. A pilléren a bordák és hevederek támasztó tagjai gyanánt kiváló szeretettel alkalmazzák a féloszlopot, miáltal a pillér gyakran csakis féloszlopokból álló nyalábbá válik.

A belső eleinte nehézkes, zord, később azonban könnyed, tágas és ünnepélyes. Nagyobb templomokon mindig van négyzetes torony. Ez eleinte négyzetes, később nyolc, vagy tizenhatszögű és a négy pillér felett alkalmazott lépcsőtornyok ügyes csoportosítása által festői hatású. A torony általában nagy szerepet játszik a spanyol templomokon. Legtöbbször négyzetes és a nyugati homlokzattal van kapcsolatban, de előfordulnak különálló tornyok is. A főpárkány helyett gyakrabban alkalmazott pártázat sajátságos, várszerű alakot ad ez építményeknek. A tetőzet lapos és így különösen akkor, ha pártázatok koronázzák a falakat, nem látható, ami az északon használatos, magas tetőhöz szokott szemnek bizarr képet nyujt. A kapuzatok és oszlopfők szobrászati dísze fokozatosan finomodik és a leveleket, állat- és emberalakokat mesterien használja fel. Az oszlopfők rendszerint a korinthusi oszlopfőre emlékeztetnek. A spanyol-román építészet az arab művészettel való érintkezés folytán könnyen hajlik a díszítésben való gazdagságra.

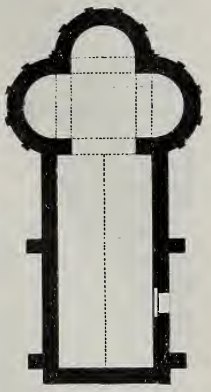
A dongaboltozatos építmények egyik legkorábbi példája az Ermita de Santa Cristina temploma (X. sz.) Lená-ban (Asturia). Ez egyhajós templom belső oldalait féloszlopokon nyugvó vakívsorok tagolják. Egykori dongaboltozatos mennyezete a XVIII. században bedőlt, azóta látható tetőzet födi. Hogy az arab befolyás is itt-ott győzedelmeskedett, azt eléggé jól láthatjuk a San Miguel de Escalada templomon Leon (Leon) mellett. A háromhajós oszlopos bazilikában a főhajó falát hordó ívsor és a déli oldal nyitott folyosójának hevederei (335. kép) patkóalakú ívekből állnak. A templom vízszintes famennyezettel van födve. A szentély kívül egyenes zárású, belül azonban az egymás mellé sorakozó három szentélyfülke alaprajza szintén patkóalakú. Madrazo szerint e templomot a kalifák üldözése elől Cordovából ide menekült Alfonso püspök alapította a IX. században, és Gennadio püspök 913-ban szentelte fel. A fal anyaga tégla, csak a szerkezeti részek készültek faragott kőből. — A dongaboltozatos templomoknak, egyszersmind a spanyolországi román építményeknek, leghatalmasabbja Santiago de Compostela (Galicia) székesegyháza, mely a toulousei St. Sernin-templom mintájára épült. Hosszú, hármas hajójához, erősen kiugró, háromhajós szárnyak csatlakoz-

nak. A középkor e híres bucsújáró-templomának szentélyében a francia kápolnakoszorús elrendezést ismerjük föl. Nyugaton a keresztboltozatos előcsarnokból hármas, gazdag szobrászati díszű kapuzat — a Portico de la Gloria — vezet a hajókba. E kapuzat szemöldökkövén levő felírás tanusága szerint Máté mester volt a mű alkotója, kit II. Ferdinánd király 1168-ban nevezett ki a templom építőmesterévé; az említett kapuzatot 1188-ban fejezte be. A templomot a XI. század végén

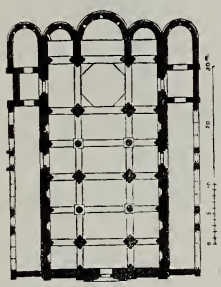
335. kép. A S. Miguel de Escalada templom déli oldala.

kezdték építeni és a nyugati kapuzattal egy időben fejezték be. Az előcsarnok két oldalán egy-egy torony emelkedik. Nemcsak az alaprajz és a felépítés, hanem a részletek is a dél-francia román építészet jellemző sajátságait tüntetik fel, miáltal még bizonyosabbá válik, hogy francia származású volt e nagy mű első mestere. Ez építmény a környéken több követőre talált. Sok tekintetben rokon vele San Isidoro temploma (1030—1149) Leon-ban (Leon). Ezen is az auvergne-toulousei befolyást észlelhetjük. A főhajó ugyanis donga-, a két oldalhajó keresztboltozatos. Az aránylag hosszú kereszthajó keleti oldalából két szentélyfülke nő ki, középen

a főapszis helyébe a gót művészet korszakában hosszúkás négyszögű, csillagboltozatos szentély épült. Nagyságra nézve azonban meg sem közelíti az előbbit, s úgy alaprajzában, mint felépítésében jóval egyszerűbb. A lugo-i (Galicia) székesegyház is a santiago-i híres székesegyház hatása alatt keletkezett (1129—1177), csakhogy itt a hevederek, az emporák keresztboltozatai és a főhajó dongája csúcsívesek; az alacsony mellékhajókat félkörös dongák födik. E templomot Maestro Raymondo 1129-ben kezdte építeni és a hajókat 1177-ben fejezték be. A régi szentély helyébe a XIII. század vége felé sokszöges zárású kápolnakoszorús, korai gót újabb kar épült. — A francia, illetőleg bourgognei befolyást ismerjük fel Ripoll (Katalonia) Santa Maria tiszteletére emelt bencés templomán, a Pirenéusok völgyében. Wilfredo Veludo alapította a kolostort e félreeső helyen; Barcelona grófjai ide temetkeztek. A templom hajói a IX—X., a kereszthajó és a szentély a XI. században épült. Főkapuját gazdag szobrászati dísz élénkíti; a XII. században eléje előcsarnokot építettek. Nyugati végén pártázatokkal koronázott két torony áll, a négyzet felett pedig kupola-torony emelkedik. Hosszhajójában a pillérek oszlopokkal váltakoznak. Barcelona (Katalonia) San Pablo del Campo egyhajós temploma szintén a bencéseké. II. Wilfredo, Barcelona grófja alapította 914-ben, Guiberto Guitardo pedig 1117-ben megújította ez épületet. Építészeti formái is arról tanúskodnak, hogy a XII. század első felében épült. Hossz- és kereszthajója dongaboltozatos, a négyzet felett kupola emelkedik és keleti oldalán három apszisa van. — A San Daniel-templom (XII. sz.) Geroná-ban (Katalonia) szintén egyhajós, keleti részén a négyzet három oldalához csatlakozó félkörös fülkékből alkotott szentélylyel (336. kép). A hajó csúcsíves dongája szintén dél-francia befolyásról tesz tanúságot.



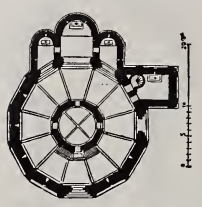
336. kép. A gerona-i S. Daniel templom alaprajza.



337. kép. A segovia-i S. Millan templom alaprajza.

Az olyan háromhajós templomok, melyeknek keleti végét három, a hajókkal közös tengelybe eső apszis zárta le, a XII. században általánosan használatosak északi Spanyolországban. Ilyen a gerona-i bencés kolostor San Pedro temploma, melyben a mellékhajók féldongái fogják fel a középhajó dongaboltozatának oldalnyomását. — Huescában (Arragonia) San Pedro temploma ugyanebbe a csoportba tartozik. Ez egyike Spanyolország legrégibb román stílusú emlékeinek (A XI. századból való). A hosszhajók nehézkes pillérei, az egyszerű részletek, a három hajó félkörös dongái, a keskeny kereszthajó, a rövid, félkörös apszisok mind ezt igazolják; a négyzet kupolája ellenben jóval későbbi eredetű és leginkább megegyezik a

beszentelés fennmaradt dátumával (1241). A szentély északi oldala mellett hatszögletes torony emelkedik, a templom déli oldala pedig korai román keresztfolyosóval áll összeköttetésben. — A Spanyolországra jellemző alaprajzú, háromapszisos, háromhajós templomok legjobb példája San Millan temploma (XII. sz.) Segoviá-ban (Ó-Kasztilia) (337. kép). A pillérek itt oszlopokkal váltakoznak a főhajóban, ami ritkábban szokott előfordulni. A mellékhajók mellett, ez ország román emlékeire jellemző, nyitott oldalfolyosók húzódnak, melyek architektonikus tagozásukkal a templom külsejét díszítik és a mellett az oldalbejáratok födött előcsarnokául szolgálnak. Segovia különösen gazdag román emlékekben. A San Martin-templom (1180) alaprajza egyező az előbbiével; szép oldalfolyosóján különösen a páros oszlopok fejei figyelemre méltók. A San Esteban-templom déli oldalán álló, négyzetes alaprajzú, ötemeletes, szép tornya miatt érdemel említést. E torony építését a XIII. század elején fejezték be.



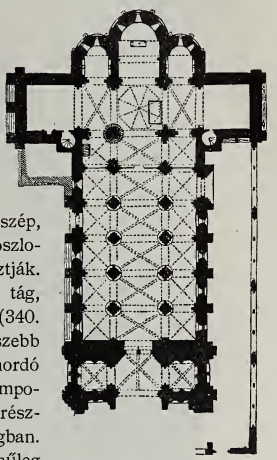
338. kép. A Santa Vera Cruz-templom alaprajza Segovia mellett.

Az alacsony oldalfolyosó itt nem csak déli és északi, hanem a nyugati részen is szegélyezi az épületet. Az említett templomok nagyságra nézve majdnem teljesen egyezők. Segoviától keletre, a várostól egy kilométernyire a templáriusoktól 1204-ben épített középpontos elrendezésű építmény emelkedik, a Santa Vera Cruz-templom (338. kép). A tizenkétszögű épület közepén egy kisebb, ugyancsak tizenkétszögű, emeletes kápolna emelkedik; az alsó, alacsonyabb rész a szent sírt jelképezi. Keleten hármas szentély van, déli oldalán egyszerű, négyzetes torony. A templomon alkalmazott formák a lehető legegyszerűbbek, mint azt a külsejét föltüntető 339. képen láthatjuk.

339. kép. Segovia: Santa Vera Cruz.

Az említett műemlékeken kívül Segoviában még hat kisebb, román stílusú templom található. A csúcsíves dongaboltozatos templomok közé tartozik Corunában (Galicia) Santa Maria del Campo háromhajós, kis csarnoktemploma (1256). A San Jago tiszteletére emelt egyhajós kis templomban a kiugró falpillérek kereszthevedereket hordanak, amelyek azonban nem boltozatokat, hanem a nyitott tetőzetet tartják. Keleten a hajó szélességével egyező, hármas szentély határolja a templomot.

A keresztboltozatos építmények közt a legkorábbi a francia Geronino Visquiótól alapított régi székesegyház Salamancá-ban (Leon). Eredete visszanyúlik a XII. század elejére, de valószinűleg csak a XIII. század első felében fejezték be. Az északi mellékhajó egy része az oldalához épített új székesegyháznak áldozatul esett, egyébként az épület meglehetősen változatlanul maradt fenn. Hármas hajója öt szakaszból áll, a négyzet felett szép kupolatorony emelkedik, keresztjához a három szentélyfülke dongaboltozatos szakaszokkal csatlakozik, úgy hogy tengelyeik a hajók tengelyével egyezők. A főhajó falát hordó ívsorok, valamint a boltozatok csúcsívesek, az ablakok záradékai azonban még félkörösek, amint az az átmeneti stílus emlékein legtöbbször előfordul. Körülbelül hasonló nagyságú San Pedro temploma Avilá-ban (Ó-Kasztília), de nemcsak nagyság, hanem alaprajz tekintetében is majdnem egyező a Salamanca-i régi székesegyházzal. E templom a város falain kívül fekszik, úgyszintén San Vincente sok tekintetben hasonló temploma is. Gurlitt szerint Casandro római és Florian de Pituenga francia építészek (kik a város falait is emelték) 1088—1099 közt építették, csúcsíves keresztboltozatai azonban inkább a XII. század végén keletkezhettek. Nyugati homlokzatát szép, küllős rózsaablak díszíti; félkörös szentélyfülkéit féloszlopok tagolják és fejezeteik a főpárkányt alátámasztják. A San Vincente templomban nyugaton két torony tág, hatosztású boltozattal fedett előcsarnokot fog közre (340. kép), ahonnan a spanyol-román építészet egyik legszebb kapuzata vezet a templom belsejébe. A főhajó falát hordó hevederek félkörösek, valamint a mellékhajók feletti emporák trifóriumai is. San Vincente-templom építészeti részletei a francia-román emlékekével vannak rokonságban. Keletkezési idejét a XII. századra tehetjük és valószinűleg 1250 táján fejezték be. A városi székesegyházat, melynek pártázatos, védőfolyosós szentélye (341. kép) jól illeszkedik a várost övező erődítményekbe, 1091-ben kezdték meg, de csak 1350 körül fejezték be. A zamora-i (Leon) székesegyház a közeli Salamanca székesegyházával van rokonságban: hasonló nehézkes hevedereket, erőteljes pilléreket találunk itt is. A nyugati homlokzat északi sarkában szép torony áll (XII. sz). Az úgynevezett Puerta del Obispo püspöki kapuzat (342. kép) szemöldökívén a mór hatás érvényesül. Különleges sajátság gyanánt említhetjük, hogy a külsején alkalmazott féloszlopok törzsei vályúzatosak, ami legföljebb csak a római emlékek hatása alatt keletkezett francia-román templomok pillérein szokott előfordulni. A történeti adatok szerint állítólag 1174 a mű befejezésének éve, ez azonban csak az építmény magvára vonatkozhat, mert csúcsíves keresztboltozatai későbbi eredetűek. — A toro-i (Leon) Colegiata-templom (XII. sz.) szép négyzetes toronynyal



340. kép. Az avila-i S. Vincente templom alaprajza.

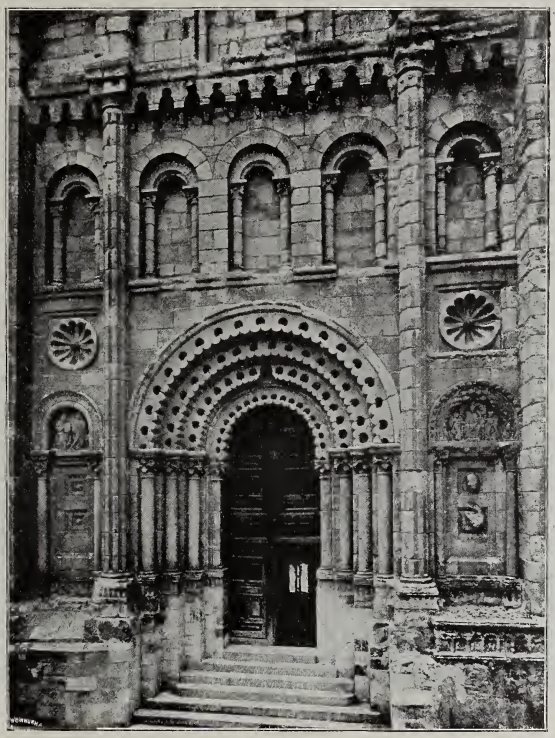
dicsekedhetik. A tizenhatszögű, ablakfülkékkel és féloszlopokkal tagolt kupolatorony, négy lépcsőtornyával a legfőbb ékessége ez épületnek (343. kép). A templom északi kapuja (344. kép) szintén figyelemreméltó. — Benavente (Leon) Santa Maria temploma hosszúra nyúlt kereszthajójával és öt szentélyfülkéjével ugyanebbe a csoportba tartozik. Palencia (Leon) San Miguel tiszteletére emelt temploma is az átmeneti stílust képviseli. A boltozásnál arra törekedtek, hogy lehetőleg nagy tereket födjenek be. Ezt a törekvést igazolja a San Miguel-templom is, melynek

341. kép. Avila: A székesegyház keleti vége.

főhajója 7·62 méter és az oldalhajók is majdnem ily szélesek (6 m.). A hármas hajó kereszthajó nélkül végződik a hármas apszisban. A harangtorony ritkaságképpen a nyugati homlokzat közepét foglalja el, olyformán, hogy a mellékhajók végei kápolnák gyanánt közrefogják. — E templomot nagyságra jóval fölülmulja a siguenza-i (Új-Kasztília) székesegyház. 10·36 m. széles főhajója négy négyzetes szakaszból áll, ehhez csatlakoznak a 7·62 m. széles oldalhajók. Az erős pillérek felületét egymás mellé sorozott féloszlopok tagolják, úgy hogy a gót építőművészet oszlopnyalábjaira emlékeztetnek. A belső nagy méreteivel, tágas hajóival kedvező térhatású, de formáiban már a csúcsíves művészet szelleme rejtőzik. Története meg-

lehetősen homályos; legrégibb része a szentély, az épület korát a XII—XIII. századra tehetjük. Későbbi eredetű csúcsíves és renaissance stílusú toldások következtében régi alakja nagyon megváltozott.

Az ország keleti részében is több az átmeneti stílus sajátságait feltüntető templom



342. kép. A zamora-i székesegyház püspöki kapuja.

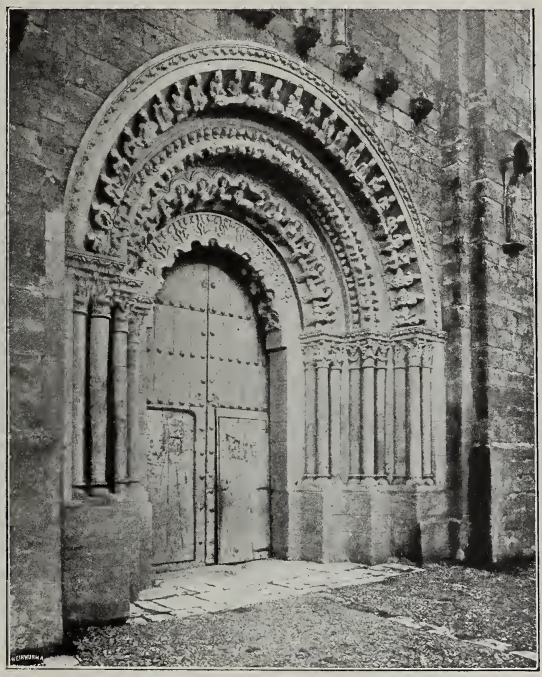
épült a román korszak végén. Legkiválóbb köztük a tarragona-i (Katalonia) székesegyház. Ez az épület méltán sorakozik a többi országok egykorú jelesebb emlékei mellé, mint az átmeneti stílus egyenlő rangú képviselője. De új szerkezeti, vagy alaprajzi elemet itt sem találunk. Alaprajza a többi, jellemző elrendezésű templomokéval egyezik, csak méreteiben mulja felül azokat. Ennek illusztrálására

megemlítem, hogy a főhajó szélessége 14, az oldalhajóké 7 méter. A hatalmas kereszthajó középmezője felett nyolcszögű, magas kupola emelkedik, míg keleti oldalán a három apszison kívül még egy-egy szentélyfülke csatlakozik hozzá. A templom belső hossza körülbelül 93 méter. Építését 1131-ben kezdték meg a szentélylyel, a többi része a XII. század folyamán és a XIII. elején épült fel. Egy ideig Frater Bernardus vezette az építést, ki 1289-ben halt meg. — A tarragonai

343. kép. A toro-i Colegiata templom.

templommal rokon a t u d e l a-i (Navarra) háromhajós székesegyház, de méretei kisebbek. A kereszthajó nagyon hosszú (44 m.), úgy hogy a szárnyak két oldalt erősen kinyúlnak. A kupolatorony itt nem a négyzet felett, hanem a szokástól eltérően, a szentély négyzetes szakasza felett emelkedik. Nyugoti oldalán két torony fokozza a főhomlokzat díszét, melynek közepét gazdag kapuzat foglalja el. A templom 1135—1188-ig épült, csatlakozó keresztfolyosója pedig a XIII. századból származik. — Az előbbivel nagyság és alak tekintetében egyező L e r i d a (Katalonia)

egykori székesegyháza. Főhajója aránylag rövid, a kereszthajó itt is erősen kilép. Gazdag díszítése, egységes karaktere a nevezetesebb emlékek sorába helyezik. Nyugati végéhez hatalmas keresztfolyosó csatlakozik, mely 46 méteres, négyzetes udvart fog közre. A művészettörténet szempontjából azért is fontos ez emlék, mert keletkezési ideje pontosan meg van határozva. Alapkövét 1203-ban tették le,



344. kép. Toro: a Colegiata templom északi kapuja.

1278-ban pedig felszentelték. Mindeme templomok a Spanyolországban általánosan használt, három apszisos rendszer sorába tartoznak. — A francia kápolnakoszorús rendszernek alig egy-két példáját találjuk. Ilyen Santiago székesegyháza, mint már előbb láttuk. Az átmeneti stílus korából a veruela-i apátsági templom (XII—XIII. század) kiváló képviselője e rendszernek. E templomot a ciszterciták építették, miáltal érthetővé válik, hogy miért találunk ezen épületen, a többi emlékekkel ellen-

tétben oly egyszerű formákat. A burgos-i (Ó-Kasztilia) Convento de las Huelgas templomát is a ciszterciták építették. Alaprajza a franciaországi fontenayi temploméval (325. kép) egyező és tipikus képviselője e szerzetbeli templomoknak. A történeti adatok szerint ugyan 1197-ben szentelték fel, a fennálló épület azonban jórészt a XIII. században keletkezett.

Portugáliában a gránitépítés volt ez időben általánosan használatos. Építési rendszer és forma tekintetében szorosan csatlakozik Spanyolország építésze-

345. kép. Estella: A granadai herceg állítólagos palotája.

téhez. Műemlékei közül a bragai (XII. sz.), evorai és portoi székesegyház, a batalhai és santaremi kolostor-templom, végül Alcobaca-ban a ciszterciták temploma érdemel említést. Ez utóbbi már az átmeneti stílus alkotásai közé tartozik.

Világi épület vajmi kevés maradt fenn e korból Spanyolországban. Estellában (Navarra) a granadai herceg palotájának nevezett épület (345. kép) a XI. század folyamán épült. Sarkain egymás felett két oszlop emelkedik. Közben a főhomlokzaton

alul négyes ívsort, az emeleten pedig kapcsolt ablakokat láthatunk. A földszint nyitott ívsorait később befalazták. A gyámköves főpárkány feletti emeletet a XVI. században építették rá. — A városokat a középkorban erős falakkal övezték. Ilyen erődítéseket építettek Avila körül a XI. században. A már említett olasz mester, Casandro és a francia Florian de Pituenga vezetése alatt 800 ember dolgozott rajta 1090-től kezdve, úgy hogy már 1099-ben befejezték. A város hosszúkás, szabálytalan négyszögű területen áll, a kisebb oldalak 280 és 420 méter, a nagyobbak 850 méter hosszúságúak. A falak közbe-közbe 86 félkörös bástyával és 10 kapuval vannak erősítve.

Angolország földrajzi fekvése építészetére is gyakorolt befolyást. Hódító Vilmos, a normannok vitéz királya, 1066-ban a Hastings mellett vívott ütközet után végleg hatalmába kerítette az országot. Mindenütt a normann elem jutott uralomra, építészetük is átültetődött angol földre, ahol termékeny talajra talált és nem egy jeles alkotást hozott létre, de az ország elszigetelt helyzetéből kifolyólag más irányba terelődött, mint a normann építészet eredeti hazájában, Észak-Franciaországban. E korszak alkotásainak stílusát az angolok normann stílusnak nevezik, míg az ezt megelőző idők alkotásait — amit másutt korai románnak neveznek — angolszász stílusnak. Ez utóbbit csak egyes, a művészettörténet szempontjából kevésbbé fontos részletek őrizték meg. Valószínű, hogy a román korszak elején a templomok legnagyobb része fából épült, mely vagy a későbbi, hatalmas kőépítményeknek volt kénytelen helyet adni vagy pedig a századok folyamán elpusztult. A normann uralommal az építészetben új korszak kezdődik. A normann fejedelmekkel francia püspökök és építőmesterek jöttek át Angliába. Nemcsak a világi állásokat foglalják el a hódítók, hanem az egyházi akat is észak-francia lelkészek töltik be, kik a normandiai építészetet választják követendő például, de azért legtöbbször a francia építőmesterek nem zárkóztak el teljesen a belföldi építészeti idomoktól. A normann püspökök minden nevezetesebb helyen új templomokat alapí-

tanak. Canterbury püspöki székét Lanfrancus, a caen-i S. Etienne templom építője foglalja el és már 1070-ben megkezdi az itteni székesegyházat. A hódítóktól épített templomok mind hatalmas méretűek, miáltal a meghódítottak feletti hatalmukat akarták külsőleg is kifejezésre juttatni. A normann stílus a XII. század végéig használatos. A korszak végén úgy a részletek, mint a főarányok fokozatosan merészebbek, könnyedebbek lesznek, amihez a gazdagabb díszítés is járul.

Angolország román stílusú emlékei olyanok, hogy nagyságuknál, ridegségüknél fogva nem annyira az érzelemre, mint inkább az értelemre hatnak. Az itteni építmények mindjárt eleinte is nehézkesebbek, mint az észak-franciaországiak, már csak azért is, mert a falak jóval vastagabbak. Ezek ugyanis nem egész vastagságukban készültek faragott kövekből, hanem csak külsejük volt gondosabban megmunkálva, és e két réteg közét apróbb kövekből és habarcsból készült keverékkel töltötték ki. Mi sem természetesebb, minthogy az ilyen falak teherbíró képessége kisebb, ennek következtében kellett vastagabb falakat készíteni. Ehhez járul, hogy az oszloptörzsek rendesen vaskosak, aránylag alacsonyak, az oszlopfők és a lábak nyomottak. Az oszlopfők legtöbbször redősek.

Kiindulási alapul itt is a római keresztalakú alaprajz szolgál. Leggyakrabban háromhajósak e templomok, az oldalhajók aránylag keskenyek, nyugaton két torony, a négyzet felett zömök négyszögű torony emelkedik. A főhajó falát eleinte négyzetes pillérek, később nehézkes oszlopok hordják, majd e támasztó tagok váltakozva fordulnak elő. A hajók nagyon hosszúak, de nemcsak a hajók, hanem a szentély is hosszabb a szokottnál, miáltal a belső kedvező távlati hatású. Ezzel arányban a kereszthajó is erősen kilép. Hogy a templomban több oltárt lehessen felállítani, ebből a célból a kereszthajó keleti oldalához mellékhajó járul, melynek minden egyes szakaszába egy-egy oltárt állítottak, vagy pedig a szentély végződik kereszthajóban. Eleinte a félkörös zárású szentélyeket használják, de csakhamar a régibb, egyenes záráshoz térnek vissza. A francia, kápolna-koszorús karzárás csak elvétve fordul elő. Az emporák (karzatok) igen gyakoriak és rendesen nagy nyílással néznek a főhajóra, de sűrűn előforduló eset az is, midőn e nyílás oszlopokkal tagozott (triforium). A régi faépítés hatásának tekinthetjük azt, hogy a főhajó mennyezete legtöbbször fából készült. A szentélyt olvasó-fal (Lettner) választja el a hívek helyétől, mely a túlhosszúra nyúló belső teret két részre osztja. A külsőn a vaskosság és a vízszintes vonal hangsúlyozása feltűnő. A főpárkányt sokszor pártázat koronázza, ami fokozza a templomok erődszerű jellegét. Az erős támasztópillérek, bár legtöbbször minden különösebb szerkezeti rendeltetés nélkül, a külső élénkebbé tételére szolgálnak. Az ívsoros párkány ritkán fordul elő, ehelyett a fal síkjába mélyített, oszlopos vakívsorokat alkalmazzák szeretettel. Ezeknél gyakori eset az, hogy az egyik oszlopfőről kiinduló ív nem a következő szomszédos oszlopon, hanem a harmadikon végződik, miáltal fonott ívsorozat keletkezik.

A belső igen gyakran nyomasztó, komor, sötét; ezzel ellentétben a részletek finomak és lelkiismeretes munkáról tanuskodnak. A hevedereket, az ablakok és ajtók záróíveit villámvonalas, fogrovatos és gyémántköves dísz borítja. A kapuzatok sok esetben élénk tagozásúak és gazdag díszítésűek. Nagy ablakokat — különösen

a nyugati homlokzaton — gyakran alkalmaznak, általában a nyilások tágasabbak, hogy a belső a borúsabb éghajlat mellett is kellő világítást nyerjen. A díszítés geometrikus, legtöbbször vonalas, a növényi dísz a ritkaságok közé tartozik.

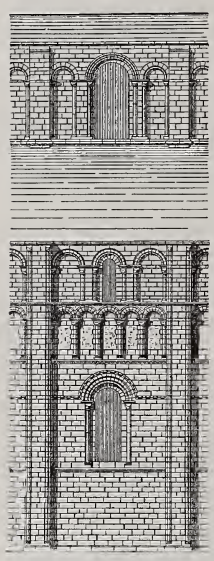
A XII. században a ciszterciták betelepülése által az építészet nagy lendületet vesz és egyszersmind nemzetibbé is válik. Majdnem valamennyi székesegyházban maradtak fenn normann részletek. Rendszeres fejlődésről nem igen beszélhetünk, mert hiszen Franciaországból a kész stílust egyszerűen átültették. Egymás mellett párhuzamosan két főirány keletkezett: az egyikben a normann építési mód a régi, angolszász iránynyal olvadt egybe, a másikban a Lanfrancustól épített canterbury-i székesegyház szolgáltatta az alapot. Ez a templom ugyan csak egy századig állott fenn, mert helyébe a gót művészet korszakában új templomot építettek. A régi templomból csakis a szentély alatt elterülő kripta egy része maradt meg. Már 1096-ban nagyobb szentélyt építettek, ekkor a kriptát is meghosszabbították; ebből az építményből is csak a templom keleti része és a mellette levő kisebb tornyok állnak még.

A román korszakból régi, egységes alakjában nagyobb templom nem maradt meg, mert a gót építőművészet, mely nagyon korán honosult meg angol földön, oly nagy virágzásnak indult, hogy csakis a kisebb templomokat hagyta érintetlenül.

A london-i Tower-ben levő kápolna még Hódító Vilmos idejéből, a XI. század végéről, származik. E háromhajós, dongaboltozatos kápolnában a mellékhajó a szentélyt folyosó gyanánt övezi, a főhajó falát vaskos oszlopok hordják; az oszlopfők alakja egyszerű.

A winchester-i székesegyház magja a román korból való és legnagyobb részt az 1079—1093. terjedő időben épült. Leginkább a kereszthajó architekturája vall e korszakra és a hatalmas négyzetes toronyé. A kereszthajó szárnyait alacsony mellékhajók övezik, a főhajó falát hordó ívsorok és az emporák pilléreit féloszlopok tagolják, ezek közül a belsők külön teherhordó tag gyanánt egészen a mennyezetig emelkednek, bár e tagok itt nem a boltozat hevedereit hordják, hanem a famennyezet főgerendáinak alátámasztására szolgálnak. A négyzet pilléreit később megújították, mert a rajtuk nyugvó torony 1107-ben beomlott. A szentély alatt tágas, kőfolyosós kripta terül el. — A worcester-i székesegyház félkörös záródású, hatalmas kriptája szintén a XI. század végén keletkezett (1084.). — A nagyobb székesegyházak sorában a gloucester-i annyiban tér el a többitől, hogy itt a francia karzárást: a kápolna-koszorús szentélyt találjuk meg. Ennél is nagy kiterjedésű kripta foglalja el a szentély alatti részt. A templom legnagyobb része a gót korszakból való, de a szentély és az alatta elterülő kripta keletkezése az 1089—1100. terjedő időre esik. A szentély oszlopai zömökek, a főhajóban levők (a XII. századból) valamivel karcsúbbak. Az oszlopfőket körülfutó párkányzat helyettesíti. A kripta hatalmas átmérőjű, nyomott oszlopaival és az ezeken nyugvó erős bordájú keresztboltozataival nem maradhat hatás nélkül a szemlélőre. A főhajó falának felső része, valamint a mennyezetet alkotó keresztboltozatok a gót korszakban keletkeztek. — A rochester-i, méreteiben némileg szerényebb székes-

egyházat 1090-ben alapították és első alakjában 1130-ban szentelték fel, jó része azonban későbbi eredetű; így különösen gazdag díszítésű nyugati főkapuja, melyen a francia befolyás észlelhető. A belső ívsorok szép arányúak, a karzatok nyílásai iker-ablakokhoz hasonlók és fent tehermentesítő ívvel vannak keretelve. A főhajó mennyezetét látható tetőszerkezet alkotja, ez azonban nem olyan régi, mint a templom alsó része. A pilléreken mindenütt a redős fejezetet alkalmazták. 1201—1227 közt keletkezett külseje a korai angol-gót művészet jellemző sajátságait tünteti fel. — Az angol román művészet jellemző emléke a norvichi székesegyház. A későbbi átépítések ugyan ezt is kivetkőztették eredeti alakjából, de jórészt mégis megőrizte eredeti jellegét. Hajója (346. kép) nagyon hosszú, keresztjárója erősen kilép és a templom hosszát majdnem két egyenlő részre osztja. Keleti vége félkörösen záródik, a mellékhajó koszorú gyanánt övezi a szentélyt és belőle átlós irányban két, félkörös záródású sugárkápolna nő ki; a tengely irányában levő harmadik a későbbi gót kápolnának adott helyet. A templom hossza 124 méter, belsejében a nehézkes pillérek, hengeres, csavarvonalas díszítésű oszlopokkal váltakoznak. Építését 1096-ban kezdték meg, a szentély már 1101-ben elkészült, a hajókat 1122-ben folytatták, úgy hogy az egész templomot 1145-ben fejezték be. — A festői tájkép keretében, dombon emelkedő durham-i székesegyház (347. kép) nem csak egyes részleteiben, vagy belsejében, hanem külsejében is legjobban megőrizte XII. századi, román stílusú alakját. Keletkezési idejét némelyek 1093-ra, mások ismét 1108-ra helyezik, 1128-ban fejezték be. Ez a templom 11 tornyával, nagy kriptájával és érdekes, nyugati előcsarnokával Angolország legkiválóbb emlékei közé tartozik. A négyzetes, sisaknélküli, pártázatos, erődszerű tornyok általánosan használatosak Angliában, eme jellemző alakjukban láthatjuk a durhami székesegyházon is. A nagyméretű nyugati páros tornyok még a román művészet alkotásai, de hatalmas négyzetes tornyát már a gót művészet hozta létre. A kereszthajó keleti oldalához mellékhajó csatlakozik. Az egykor félkörös szentély helyébe a későbbi korban egy második kereszthajót építettek. Belsejében (348. kép) a gazdagon tagozott erőteljes pillérek, tömeges, díszített törzsű oszlopokkal váltakoznak, ez utóbbiakon a kockafejezetre emlékeztető nyolcszögű oszlopfőkkel. A templom mennyezetét bordás keresztboltozatok alkotják. Nyugati előcsarnokát (Galilee Chambers) 1175-ben építették a templomhoz. Az előcsarnok öthajós, az egyes hajókat elválasztó falakat hordó villámvonalas díszítésű bolthevedereket alátámasztó pillérek négyes oszlopcsomóból állnak. A középkorban Galilea névvel a bűnbánók befogadására rendelt nyugati előcsarnokot

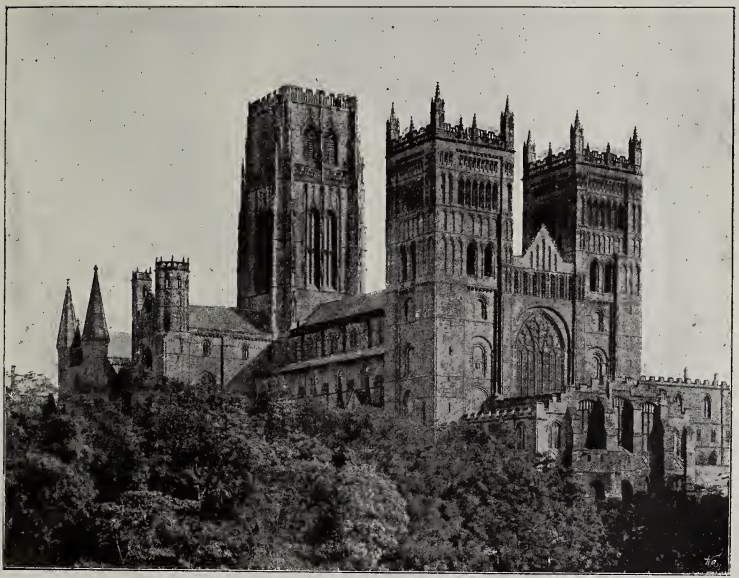


346. kép. Részlet a norvich-i székesegyházból.

348. kép. A durhami székesegyház belseje.

349. kép. A peterboroughi székesegyház belseje.

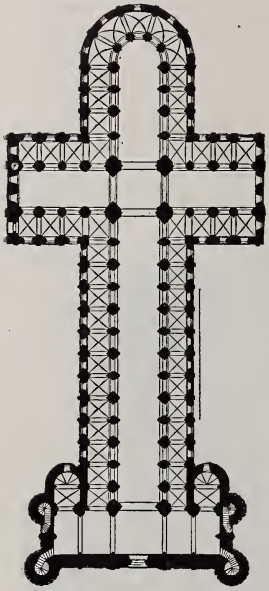
jelölték, később általában a főépülethez csatlakozó csarnokot. — Ugyancsak a XII. század elején keletkezett Chichester székesegyháza. Ez némileg egyszerűbb, mint a többi nagy székesegyház. 1114-ben kezdték építeni és 1140 körül fejezték be, de már a XII. század végén lényegesen átalakították, a főhajó pillérei azonban megőrizték eredeti formájukat. Főalakjában némileg rokon a rochesteri székesegyházzal. Az emporák nyílásait középen ebben a templomban is oszlop osztja ketté. Az épületet az átmeneti stílus idejében kereszboltozatos mennyezettel



347. kép. Durham: A székesegyház észak-nyugatról tekintve.

látták el. — A peterborough-i székesegyház tetemes része 1117—1145 közt épült, majd 1177—1193 közt fejezték be. Belső része is a késő román stílus alkotása (349. kép). Tagozott pillérei oszlopokkal váltakozva hordják a főhajó falát. Forma tekintetében ez épület különösen gazdag. A főhajó egy-egy mezőjének megfelelő oldala rokon a caeni S. Etienne templomával, csakhogy itt az emporák nyílásai oszlop által két részre osztottak. Egyébként a durhami székesegyházzal is rokon, de arányaiban jóval nemesebb annál. E hatalmas épület 120 méter hosszú; a keresztszárnyak keleti oldalához mellékhajó csatlakozik, szentélye félkörösen záródik, de a hozzá épített nagy, négyszögű kápolna meglehetősen kivetkőztette

eredeti alakjából. — A leghatalmasabb építmények sorába tartozik Ely székesegyháza. Alaprajza (350. kép) római kereszt, nyugaton kereszthajós előcsarnokkal; ennek közepéből nagyméretű, átmeneti stílusban épült négyzetes torony emelkedik ki (351. kép). Az előcsarnok bal szárnya jelenleg hiányzik, a jobb szárny még eredeti mivoltában áll fenn, sarkain hengeres, kisebb tornyokkal. A hármashajót épp olyan széles, ugyancsak hármas kereszthajó szeli, a keresztezés fölött hatalmas toronynyal. E torony, a hajók legnagyobb része és a kereszthajó késő román stílusú és 1133—1174 közt épülhetett, a nyugati homlokzat és a félkörös zárású szentély — melyet a mellékhajó folyosó gyanánt követ — az átmeneti stílus korszakában, 1200 körül, keletkezett, egyéb részei pedig 1215-ben, az úgynevezett korai angol stílusban épültek. A négyzetes torony 1321-ben bedőlt és a régi, hatalmas építményt nyolcszögletes kupolával helyettesítették. Belsejében az erős pillérek az őserdő óriás törzsű fái gyanánt sorakoznak egymásmellé, a keresztboltozatos oldalhajók felett empora húzódik, a belső teret teknőszerű famennyezet zárja le; külseje gazdag építészeti tagozású és különösen a több sorban egymás felett alkalmazott, oszlopos vakívsorok élénkítik. Az exeteri székesegyházon e korból csakis a keresztszárnyak felett emelkedő, szép, négyzetes tornyok származnak (XII. sz.). Az angol-román építészetben különösen kedvelt oszlopos vakívsorokkal tagozott, négyemeletes tornyok fent kiemelkedő sisak nélkül pártázatos főpárkányban végződnek, sarkaikon egy-egy tornyocskával.



350. kép. Az ely-i székesegyház alaprajza.

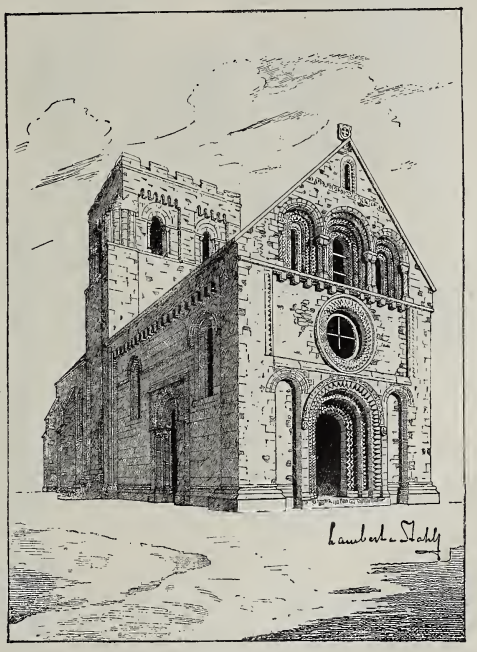
A kolostor-templomok közül S. Albans apátsági temploma érdemel első sorban említést. Építését már 1116-ban befejezték. E korból fennmaradt részletei a francia-normann emlékekkel vannak rokonságban. Az egész épület meglehetősen nehézkes. Pál szerzetes, Lanfrancus unokaöcscse, midőn S. Albans apátjává kinevezték, mindjárt hozzáfogott az építéshez, és ebben hatalmas nagybátyja is támogatta. A templomot oly szilárdan építette, hogy egyik utóda a XII. században szépíteni akarván a templomot, a falakat alig volt képes megbolygatni, amint azt Paris Máté nevű szerzetes irataiban megemlíti. — A walthami apátsági templom főhajójának egy-egy szakasza ugyancsak a caeni S. Etienne templomához hasonló. Belsejében a díszített törzsű oszlopok pillérekkel váltakoznak; az emporák, — melyeknek mennyezetét a látható tetőszerkezet alkotja — tágas nyílásokkal néznek a főhajóra. Nehézkes formái a durhami székesegyházzal való rokonságáról tanuskodnak, melylyel korra nézve is megegyezik.

Mindezek a nagyobb egyházi építmények nem maradtak meg eredeti formájukban, a későbbi korban több-kevesebb változáson mentek keresztül. Eredeti,

351. kép. Az elyi székesegyház nyugati homlokzata.

egységes formájukat csak a kisebb falusi templomok őrizték meg, hol nem állván, annyi anyagi erő rendelkezésre, ez építmények elkerülték az átalakítást. Kiváló példája az ilyen falusi kisebb építménynek Iffley (Oxfordshire) temploma (352. kép). Homlokzatán, kapuzatán és ablakkeretein a normann-román stílus jellemző vonásait rögtön felismerhetjük.

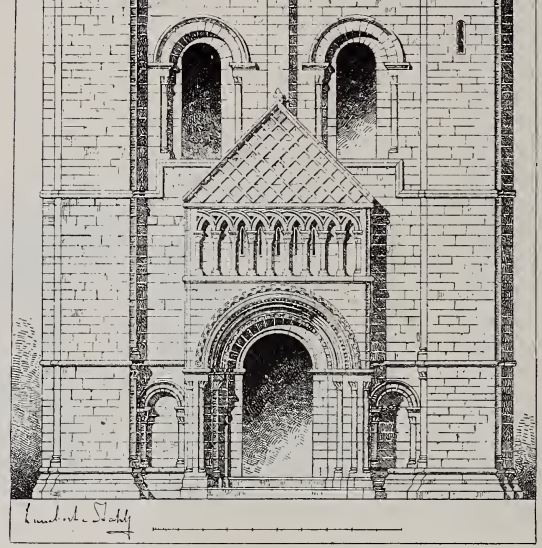
A középpontos építmények vajmi ritkák Angolországban. Azon az egy-két elvétve előforduló emléken az egyszerű forma, a nehézkes arányok a legjellemzőbbek. Ilyen például a S. Sepulchre temploma Cambridge-ben, a XII. század közepéről. A földszint és az empora nyolc, tömzsi oszlopa, valamint az alsó rész nyomottsága nem áll arányban a magas kupolával. A másik ilynemű templom Northampton-ban emelkedik. Ez valamivel nagyobb; a nyolc vaskos pilléren nyugvó ívsor hevederei csúcsívesek. E forma későbbi eredetéről tanuskodik.



352. kép. Az iffley-i templom.

Skócia gyéren lakott földje alig képes ez időből nevezetes építészeti emléket felmutatni, az is leginkább faépítmény lehetett; a XII. századi normann stílus azonban itt sem maradt teljesen hatástalanul. Eleinte természetesen a kelta hagyományok érvényesülnek. E korszakból többhengeres torony maradt fenn, de amelyek a művészettörténet szempontjából különösebb figyelemre alig méltók. Kirkwall (az Orkney szigetcsoport Pomona szigetén) temploma már normann hatás alatt keletkezett. 1136-ban kezdték építeni, de csak a csúcsíves korszakban fejezték be. Kelso apátsági templomának (353. kép) keletkezési ideje már az átmeneti stílus korába esik. A legkiválóbb késő román, kolostori építmények közé tartozik.

Irország építészete némileg önállóbb, mint Skóciáé; ugyanis a normann hatás mellett több tér jut a kelta szellem érvényesülésének, de ez az önállóság is inkább csak a díszítésben nyilvánul. A kereszténységet az írek korábban vették föl, mint Anglia. Az ir sajátságok azonban lassanként eltűnnek és a román korszak végén a normann stílusnak adnak helyet, de a kelta származású népeknél annyira ismert és kedvelt fonadék-dísz továbbra is megmarad. A korai román építészetet képviselő, egyes kolostorokban emelkedő, hengeres tornyok nemcsak a harangok

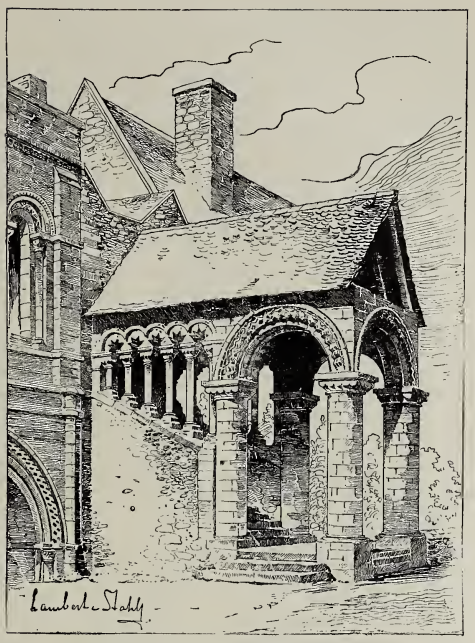


353. kép. A kelsoi-apátsági templom nyugati homlokzata.

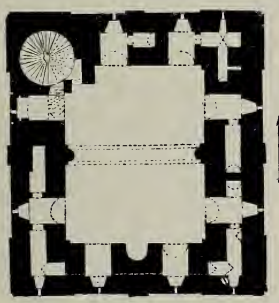
elhelyezésére szolgáltak, hanem arra is, hogy szükség esetén a szerzeteseknek és kincseiknek menedéket nyújtsanak. Úgy e tornyok, mint a későbbi román építmények is a művészettörténet szempontjából csekély értékűek.

Eddig Angolország egyházi építményeiről szóltunk, meg kell azonban még emlékeznünk néhány szóval a világi építményekről is. A világi építmények közé sorozhatjuk azt a pompás lépcsőt Canterbury-ban (354. kép), mely a normann stílus jellemző formáit oly szépen egyesíti magán. A várépítés rendszerét

a normannok magukkal hozták Franciaországból. Úgynevezett toronyerődöket (Keeptower) emeltek nagy számban, hogy így a meghódított népet féken tarthassák. Ezek a tornyok rendesen négyzetes, magas, több emeletes építmények; egyes emeleteit a lakó és védelmi helyiségek foglalják el. A hedinghami toronyerőd jellemző példa gyanánt szolgálhat. Alaprajza (L. a 355. képet) derékszögű négyszög, egyik oldala 17, a másik 19 méter. A boltozott földszint felett még négy emelet sort foglal magában, egyik sarkán a lépcsőtorony emelkedik. A toronyba vezető ajtó védelmi szempontból az első emeleten van. Hasonló elrendezésű, de



354. kép. Canterbury: Lépcső a káptalanteremhez.



355. kép. A hedingham-i toronyerőd alaprajza.

kényelmesebb a rochester-i toronyerőd. Ez négyzetes, 21 méter oldalhosszal. Még ennél is nagyobb Rising-Castle toronyerődje Norfolkban, mely a román korszak végén keletkezett.

Olaszország. Itáliában az ország politikai feldaraboltsága az építészetre is kihatással volt. Itt is — épp úgy, mint Franciaországban — több változatát találjuk a román stílusnak. Három főcsoportra oszthatjuk ebből a szempontból az országot: felső-, közép- és déli részre. Felső-Olaszország területén ismét két csoportot különböztethetünk meg; ezek egyike Lombardia, másika Toscana. A XI. század közepe óta indul

meg élénkebb művészi tevékenység Olaszországban; a XII. században megizmosodva oly termékeket hozott létre, melyek legtöbbször, ha nem is nagyságuk, de művészi tökélyük folytán a művészettörténetben fontos szerepet játszanak. Különösen a parti városokban keletkezik jókor művészeti élet; ezekkel versenyre kelnek ama tartományok, ahol a termékenyítő népfajkeveredés, vagy pedig az uralkodó akarata folytán élénkebb művészi élet lüktet.

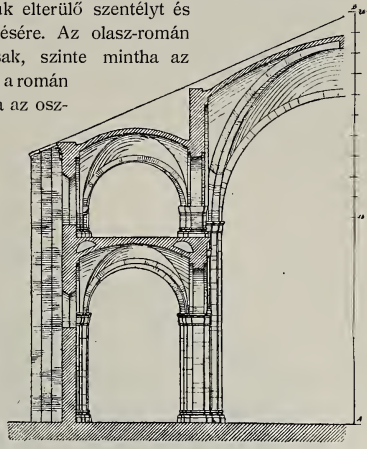
Az egységes stílus fejlődését a külső befolyás gyakori érvényesülése megakadályozta. Különösen a bizánci hatás érezhető több helyen, így első sorban Velencében, ezenkívül Dél-Olaszországban. A bizánci építészet hatása Felső-Olaszországban annyiban érvényesül, hogy a román korbeli bazilikákban a négyzet felett igen gyakran kupolatorony emelkedik és a mellékhajók felett sűrűn alkalmaznak emporákat. Ha Olaszország román kori építészeti emlékeit összehasonlítjuk az északi országok egykorú emlékeivel, a különbség rögtön szembetűnik: az utóbbiak külsőleg szervesebb alkotások. Olasz földön újabb építészeti gondolatokat nem igen találunk; a szerkezet sem olyan merész, mint másutt, de a tagolás mindig helyesen eloszlott, az arányok nemesebbek, mint akár Franciaországban, akár — mint látni fogjuk — Németországban.

Kiindulási alapul itt is a bazilika-alak szolgál, mely gyakran teljesen ó-keresztény formájában jelenik meg. Eleinte a templom főhajója vízszintes mennyezetű, vagy a tetőszerkezet alkotja a mennyezetet. A főhajó falát övekkel kapcsolt oszlopok hordják, majd az oszlop pillérrel váltakozva fordul elő; ezeket a pilléreket kereszthevederek kötik össze, míg végre az így keletkezett négyszögű mezőt bordás, öblös boltozattal látják el.

De a középpontos épületek is elég gyakoriak és bizonyos szempontból érdekesebbek, miután ezek már eredetileg boltozva épülvén, inkább megtartották eredeti alakjukat.

Felső-Olaszország mesterei leginkább technikai tekintetben válnak ki egykorú társaik közül

és első sorban a boltozásban messze túlszárnyalják más országok mestereit. Nagy szerep jut e korbeli templomokban a kriptának; ezek a földből félig kiemelkedve épülnek, erősen hangsúlyozván a felettük elterülő szentélyt és alkalmat adván szép lépcsőfeljárók építésére. Az olasz-román építmények aránylag alacsonyak, tágasak, szinte mintha az antik épületek arányai ismétlődnének meg a román kor alkotásain. Az antik művészet hatása az oszlopfők és a párkányok alakításában is érvényesül.



356. kép. A milano-i San Ambrogio templom (keresztmetszet).

A tornyok sajátsága, hogy rendesen különállóan emelkednek a templom mellett (campanile). Többnyire jó arányúak és önálló építmények gyanánt is megállják helyüket és amellett a templommal együttesen is előnyösen hatnak. Leggyakrabban négyzetes alaprajzúak, de találunk hengeres tornyokat is (például Pisában). Az egyes emeleteket rendszerint vízszintes párkány választja el, de néha a függélyes tagozás jut túlsúlyra (Velence, néhány templom tornyán). Fent sátortető koronázza a tornyot.

A román építészetre annyira jellemző kockafejezet Olaszországban ritkán fordul elő, helyette inkább a korinthusi oszlopfőre emlékeztető alakok gyakoriak. A fő- és az oldalhomlokzatokon a főpárkány alatt elhúzódó törpe folyosó általánosan használatos és pedig a XI. század óta; eredetét Diocletianus spalatói palotáján kereshetjük. A nyugati homlokzat nem mindig szerves befejezője a bazilikális keresztmetszetnek, amennyiben nem födi azt teljesen, hanem kiemelkedő fal gyanánt van eléje építve (Ferrara: székesegyház).

Lombardia román építészeti emlékei vannak leginkább rokonságban az északi országok egykorú alkotásaival. Fő jellemvonásuk: az egyszerű alaprajz, ami lehetővé teszi, hogy a tervező mester inkább a tagolásra és a díszítő formákra fordíthassa fő figyelmét — elég gyakran találunk a négyzet felett kupolatornyot, a mellékhajók felett pedig emporákat. A homlokzatokon különös szerep jut a kapuzatoknak. Ezekre jellemző, hogy a két oldalán álló oszlopok oroszlánokon nyugosznak, az oszlopokat fent rövid dongaboltozat köti össze, mely az oromzatot hordja. Másik jellemző része a homlokzatnak a törpe folyosó, ez leginkább a főpárkány alatt húzódik végig. A belső hármas osztást a főhomlokzaton nagy pillérsávok mutatják, egyszersmind a kisebb tagozásoknak szolgálván megfelelő keretül. A szebb és szervesebb alkotásokon a mellékhajó homlokzata alacsonyabb féloromzattal záródik, mely a kiemelkedő középrészhez többé-kevésbbé sikerült módon csatlakozik. Vannak azonban olyan példák is, ahol a homlokzat egy oromzat alá kerül;

ez esetben a homlokzat nehézkes, szervetlen, miután a belső keresztmetszetet nem juttatja érvényre és így inkább csak mint díszítő fal szerepel.

A bazilikális templomok tipikus képviselője e korból a milano-i San Ambrogio-templom. Eredetére nézve eltérők a vélemények; legnagyobb részük azonban megegyezik abban, hogy keletkezése az ó-keresztény korba nyúlik vissza, mit az egyszerű, kereszthajó nélküli alaprajz és az előtte elterülő árkádos udvar (Paradisum, IX. sz.) is bizonyít. A főhajó négy boltmezőből áll, a magas mellékhajó két kisebb mezővel csatlakozik hozzájuk, felettük alacsony emporával. Az emporák keresztboltozatai itt oly magasságban vannak, hogy kereszthevedereik a középboltozat

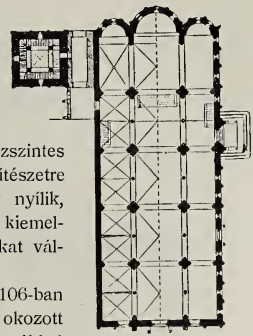
357. kép. A milano-i San Ambrogio templom nyugati homlokzata.

gyámívei gyanánt szolgálhatnak (356. kép), ami céltudatos szerkezeti alakításra vall. Éppen azért a S. Ambrogio-templom egy oromzat alá fogott nyugati homlokzata (357. kép) is szerves befejezője a templom keresztmetszetének. A szentélyhez legközelebb eső mező felett nyolcszögű kupolaboltozat emelkedik, míg a többi három felett román keresztboltozatot találunk. A templomot a XII. században átalakították. Hogy ez átalakítás nagy mérvű lehetett, azt eléggé bizonyítja a templomnak meglehetősen román karaktere. A szentély alatti részt kripta foglalja el.

A lombard-román stílus egyöntetűbb képviselője a XI. század végéről származó pavia-i San Michele-templom, mely közeli rokonságban van a milanói S. Ambrogio templommal. Alaprajza ugyan eltérő, mert a rövid kétmezős hajót

kereszthajó szeli át, a keresztezés felett nyolcszögű kupolával; de a felépítésében azzal egyező. A főhajó itt is keresztboltozatos, eredetileg két mezőből állt, de későbbi átalakításakor négy mezősre változtatták. A mellékhajók felett alacsony karzatok emelkednek épp úgy, mint Milanóban, csakhogy itt a főhajó kissé kiemelkedik, miáltal az oldalfalban hely jut a kis méretű ablakoknak. A szentély padozata 13 lépcsőfokkal emelkedik a hajók padozata fölé, hogy az alatta elterülő, oszlopokkal három hajóra osztott kriptának helyet adjon.

Felső-Olaszország legkiválóbb emlékei közé tartozik a San Zeno-templom Veroná-ban. A XI. századból származó templom az idők folyamán több átalakításon ment keresztül, de lényegében nem nagyon változott. A hosszhajókat 1138-ban fejezték be, a szentély pedig a XIII. századból való. Ebben a háromhajós bazilikában a pillér oszloppal váltakozik, főhajóját vízszintes famennyezet födi. A pillér belső oldalán kilépő félhenger a boltvállnak megfelelő magasságban oszlopfejtől megszakítva a mennyezetig emelkedik. Ez alakítás arra enged következtetni, hogy a templomot eredetileg boltozatosra tervezték és csak az építés közben tértek el az eredeti tervezettől. Az oldalhajók keresztboltozatosak. Nyugati homlokzatán a függélyes tagozás túlsúlyban van a vízszintes felett. Kapuzata tipikus példája a lombardiai román építészetre jellemző oszlopos bejáróknak. Felette tágas rózsaablak nyílik, mely a főhajót világítja. A szentély alatt elterülő, erősen kiemelkedő tágas kriptában a borda nélküli keresztboltozatokat változatos alakú fejezetekkel bíró oszlopok hordják.



358. kép.
A modena-i dóm alaprajza.

A parma-i dómot 1058-ban kezdték építeni és 1106-ban szentelték fel, de az 1117. évi nagy földrengés annyi kárt okozott benne, hogy utána 50 évig javították. Széles, törpe folyosókkal három sorban tagolt, egy oromzatos homlokzata nem szerves lezárója a háromhajós, bazilikális keresztmetszetű, emporás templomnak. A kereszthajó száraihoz nemcsak keleten, hanem északon és délen is csatlakozik egy-egy félkörben kiugró oltárfülke, miáltal a templom keleti része változatos képet nyujt. A veronai S. Zeno templommal sok közös vonást mutat a modena-i dóm. Emporás belsejében a pillérek oszlopokkal váltakoznak (358. kép). Szépen tagolt homlokzata (359. kép) szerves befejezése a bazilikális templomnak, melyet Matild őrgrófnő megbízásából 1099-től kezdve Lanfranco mester épített. Az 1184-ben felszentelt templomon később némi átalakításokat végeztek. A templom mellett északon négyzetes torony emelkedik (1224—1319), felső emelete nyolcszögű és magas sisakban végződik. A hatalmas, háromosztású nyugati homlokzattal bíró San Giorgio tiszteletére emelt ferrarai székesegyházat 1135-ben szentelték fel. Későbbi (XIII. sz.) átmeneti stílusú részén — különösen a főhomlokzaton — a csúcsívnek nagy szerep jut. A háromhajós, keresztboltozatos cremonai dóm (1107—1190) leginkább belsejében őrizte meg eredeti alakját. Erősen kinyúló keresztszárnyai is háromhajósak. A piacenzai dóm (1122—1133) is sok átala-

kitáson ment keresztül. Belsejében a főhajó falát erőteljes oszlopok hordják. A szentély alatt terjedelmes kriptát találunk.

Az előbbiektől teljesen eltér a padua-i San Antonio, a népiesen Il Santonak nevezett hatalmas, 115 m. hosszú templom. Ez a háromhajós, kereszthajós bazilika közeli rokonságban van a velencei S. Marco templommal. A fő- és kereszthajó mennyezetét öt kupola alkotja (360. kép), amilyeneket a bizánci

359. kép. A modena-i székesegyház homlokzata.

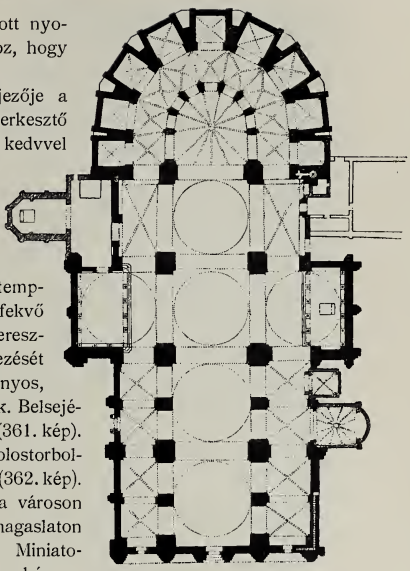
építészetből ismerünk, oldalhajói pedig keresztboltozatosak. Keleten a félkörű záródású szentélyt a mellékhajó koszorú gyanánt övezi, melyhez a francia karzárásra emlékeztető sugárkápolnák csatlakoznak. 1232-ben, a Szt. Antal halálát követő esztendőben kezdték építeni, 1263-ig az építés annyira haladt, hogy a szent testét benne elhelyezhették, de csak 1307-ben fejezték be teljesen.

Toscana e korbeli építészete sok tekintetben egyező Lombardiáéval, csakhogy itt a klasszikus hagyományok élénkebben élnek, ami első sorban a formákban és az arányokban nyilvánul. Az építőművészet fejlődésére meg voltak

az előfeltételek: a régi művészet nem hatott nyomasztólag, a nép is eléggé vagyonos ahhoz, hogy hatalmas emlékeket emelhessen.

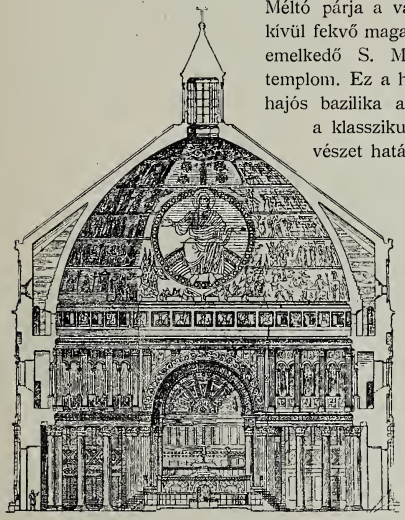
A főhomlokzat mindig szerves befejezője a bazilikális templomoknak, ami helyes szerkesztő érzésről tanuskodik. Az építőmesterek nagy kedvvel alkalmazzák a Toscanában előforduló színes márványokat úgy a homlokzaton, mint a templom belsejében, úgyszinte a törpe folyosót is az épület külsején.

A klasszikus hagyományok a firenze-i baptisteriumon és a San Miniato al Monte templomon érvényesülnek leginkább. A dóm előtt fekvő téren emelkedő, nyolcszögletes alaprajzú keresztelő-templom (San Giovanni Battista) keletkezését az ó-keresztény korba helyezik; annyi bizonyos, hogy a XII. században lényegesen átépítették. Belsejének tagolása a római Pantheonra emlékeztet (361. kép). Mennyezetét csúcsíves keresztmetszetű kolostorboltozat alkotja; külsejét kettős vakívsor díszíti (362. kép).

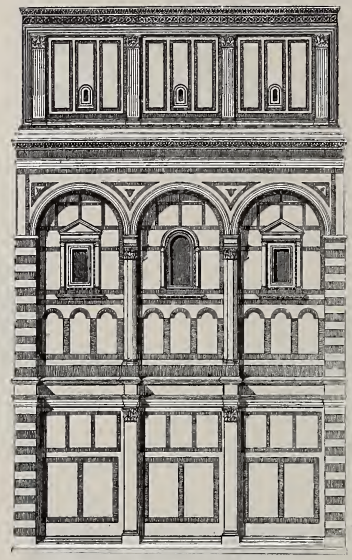


360. kép. A padova-i San Antonio templom alaprajza.

Méltó párja a városon kívül fekvő magaslaton emelkedő S. Miniato-templom. Ez a háromhajós bazilika annyira a klasszikus művészet hatása alatt áll, hogy akár az ó-keresztény korban is épülhetett volna, pedig a XI. és XII. században emelték. Belsejében egy-egy pillér váltakozik két-két oszloppal; a pillérek belső oldalán kiugró féloszlopok a főhajó falát merevítő hevedereket hordják. A szép arányú templom mennyezetét a látható tetőszerkezet alkotja. A szentély alatti magas kripta mennyezetét részben antik oszlopok hordják. Mindkét épület falát leginkább mértani formák szerint összerakott fehér és sötétzöld burkolat (inkrusztáció) födi, ami a külső kellemes hatását fokozza.



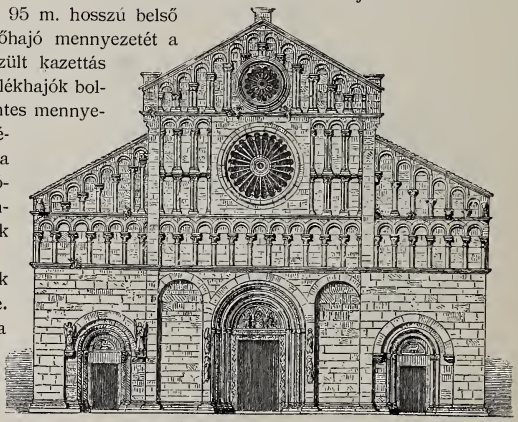
361. kép. A firenze-i baptisterium keresztmetszete.



362. kép. A firenze-i baptisterium homlokzatának részlete.

Felső-Olaszország-ban a leghatalmasabb város ez időben Pisa. Hatalmának kifejezője az a három épület, melyet a román korban a város É.-Ny.-i szélén emelt: a dóm, a baptisterium és a campanile. Pisa hajóhada 1063-ban fényes győzelmet aratott a szaracénok felett Palermónál. E győzelem emlékére alapították az öthajós, oszlopos bazilikát, legnagyobb része azonban a XII. században épült. A háromhajós meszszire kinyúló keresztszárnyak és a négyzet kupolája csak fokozzák e templom gazdagságát, mely a bizánci központos kupolás elrendezést egyesíti magában a hosszúkás bazilikával. A két rendszer egyesítése alaprajzilag sikerült ugyan, de felépítésében — különösen az alacsonyabb középhajójú keresztszárnyak és a nyomott, elliptikus alaprajzú kupola alkalmazása által — esztethikai szempontból kifogásolandó összemetsződéseket hozott létre (363. kép). A nyugati homlokzat alsó, nagyobb vakívsorával és több emeletes törpefolyosóival élénk hatású. Szembeötlő, hogy az északi emlékekkel ellentétben rajta a vízszintes tagozás jut uralomra. A 95 m. hosszú belső térhatása meglepő. A főhajó mennyezetét a renaissance időben készült kazettás mennyezet alkotja; a mellékhajók boltozatosak, felettük vízszintes mennyezetű emporák vonulnak végig, nemcsak a hossz-, de a kereszthajóban is. A hajókat elválasztó oszlopok antik eredetűek, jó részük különböző méretű.

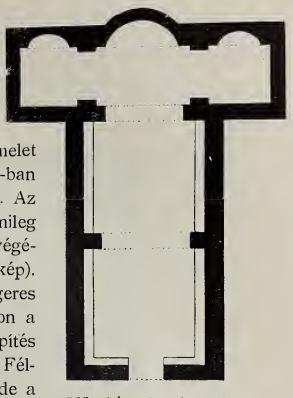
E nevezetes emléknek Busketus volt a mestere. A dóm után időrendben a nyugati homlokzat előtt emelkedő baptisterium következik. Ezt Diotisalvi 1153-ban kezdte



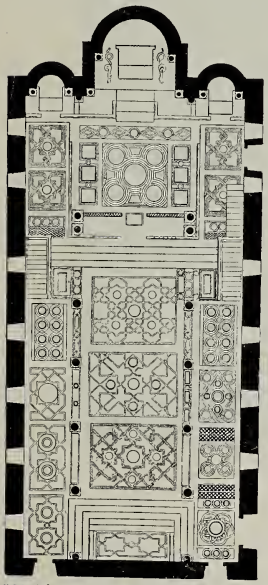
364. kép. A zara-i dóm homlokzata.

363. kép. A pisai székesegyház a campaniléval.

építeni. A 30·5 m. átmérőjű, körös alaprajzon a négy pillér és nyolc oszlop által hordott emporák felett csonka kúp-alakú mennyezet emelkedik, eszünkbe juttatván a jeruzsálemi Szt. Sír-templomot. A külseje három emeletre osztott, az alsó féloszlopokon nyugvó vakívsorból, a középső körüljáró folyosóból, a felső emelet falpillérekből és az ablakokból áll. Ezek fölé a XIV. sz.-ban csúcsíves stílusú oromzatokat és tornyocskákat emeltek. Az épületet borító kupolás tetőzet nehézkes hatású, amit némileg enyhítenek a könnyed csúcsíves részletek. A dóm keleti végében emelkedik a híres ferde-torony (campanile) (363. kép). Bonano Pisano volt a nagy mű első mestere, ki a hengeres tornyot 1174-ben kezdte építeni. Architekturája rokon a dóméval és a keresztelő-temploméval. 1186-ban az építés megszakadt, a torony ugyanis egyik oldalán lesüllyedt. Félszázados szünet után újból hozzáláttak az építéshez, de a munka lassan haladhatott előre, mert csak 1350-ben fejezték be. Az 54·4 m. magas torony elhajlása a függélyestől 4·3 méter. — A pisai dóm iskolát létesített Toscanában; nagyszámú templom épült, melyek mind rokonságban vannak a nagy dómmal. Ezek közül említésre méltó a luccai San Giusto bazilikális templom, egyszerű nemes homlokzatával. A felső-olaszországi román építészet hatása kiterjedt Dalmáciára is, hol nem egy jeles alkotást hozott létre. Legkiválóbb ezek közt a záradóm. Szép arányú homlokzata (364. kép) révén méltán sorozható a fentemlített műemlékekhez.



365. kép. A palermo-i S. Giovanni degli Eremiti-templom alaprajza.



366. kép. A palermo-i Capella Palatina alaprajza.

Közép-Olaszországban a római hagyományok tovább élnek. Rómában ez időben több ó-keresztény templomot építenek újra, régi formájában. Emellett azonban egy sajátságos díszítőiskola keletkezett, mely kisebb alkotásokon: oltárokon, szószékeken, kapuzatokon, keresztfolyosókon gyakorolta művészetét. Ez iskolához tartozók lehetőleg minden felületet, így pl. még az oszlopok törzsét is mozaikszerűen színes márványberakásokkal díszítették. Működésük a XII. és XIII. századra esik. Legnevezetesebb alkotások e téren a római San Paolo fuori le mura (1200—1230) és a Laterán (XIII. sz.) keresztfolyosói. A folyosók egyik oldalfalán erőteljes

pillérek közé négy, páros oszlopon nyugvó ív van feszítve. Ezen ívsorok és a szemben levő fal hordják a folyosók mennyezetét.

Dél-Olaszország és Szicilia a középkorban különféle kultúrnépeknek volt hazája. Jó ideig bizánci uralom alá tartozott, majd a szaracénok, később

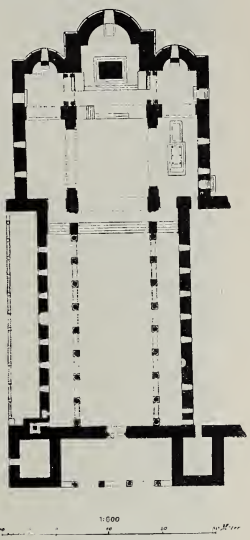
367. kép. A palermo-i Capella Palatina belseje.

pedig a normannok kezébe került. Ilyenformán bizánci, arab és normann elemekből összevegyült kultúra keletkezett, ami az építőművészetre is rányomta a maga bélyegét.

Dél-Olaszország keleti részén, Apuliában Bari székesegyháza (1034—1061) említésre méltó. Az alatta elterülő kripta nagyszámú oszlopával mesés hatású.

Ezenkívül Troia (1093—1119) (szép rózsaablakkal) és Trani székesegyháza (1134) érdemel figyelmet. Ez utóbbi templom alatt terül el a világ legnagyobb kriptája, mely az épület egész hosszát elfoglalja. — A nyugati részen, Campaniában, is több nevezetes emlék található e korból. A salerno-i dóm (1077) nemesen egyszerű formáival, antik eredetű oszlopaival, leginkább az ó-keresztény bazilikákra emlékeztet. De ez csak kivétel. Amalfi székesegyházának homlokzatán már a szaracén befolyás jut diadalra. Amalfihoz közel fekszik, magas szikla-terraszon Ravello. Itt is a szaracén uralomra emlékeztető formákat találunk. Székesegyháza háromhajós bazilika, erősen kiugró keresthajójával a XII. századból származik.

A bizánci, szaracén és normann művészet vegyülését leginkább Sziciliá-ban tanulmányozhatjuk. Az egykori római provinciát a VI. századtól kezdve a bizánci helytartó kormányozta. A IX. századtól kezdve a szaracénok veszik birtokukba; uralmuk körülbelül két századon át tart. Ezután a normann fejedelmek foglalják el, akik azonban az addigi viszonyokon nem sokat változtatnak.



368. kép. A monreale-i dóm alaprajza.

Míg a templomok alaprajza az ó-keresztény bazilika-alakra emlékeztet, addig a formák a szaracén, a díszítés a bizánci művészet termékei. A legélénkebb művészi tevékenység Palermo-ban és környékén II. Roger uralma alatt indult meg (1130). A San Giovanni degli Eremiti-templom volt e művészetszerető fejedelem legelső alkotása (1132). Az egyhajós, keskeny keresztszárnyú templom (365. kép) mennyezetét kupolák alkotják. Említésre méltó, hogy e kupolákon a négyzetes boltmezőből a kupolaboltozathoz való átmenetet nyolcszögű dob közvetíti. A templom valószínűleg szaracén mester alkotása. A normann uralom alatt keletkezett épületek legszebbike a Capella Palatina, a királyi várkastély kápolnája. A háromhajós bazilika (366. kép) falait alul színes márvány, fent mozaik borítja. Korinthusi oszlopokon nyugvó, emelt csúcsíves hevedcrek hordják a főhajó falát, melyre az arab művészetből ismeretes stalaktit boltozatos mennyezet borul (367. kép). A kar felett kupola emelkedik, ehhez csatlakozik a háromfülkés szentély. II. Roger építette a középkori építőművészetnek e gyöngyét, melyet 1140-ben szenteltek fel nagy pompával. Az 1143-ban alapított Martorana (Sta Maria dell' Amiraglio) sok rokon vonást tüntet fel II. Roger várkápolnájával.

A cefalú-i dóm (1131—1148) nyugati homlokzatán az észak-európai román emlékek mintájára két torony emelkedik, tágas előcsarnokot fogván közre.

A Capella Palatinának méltó társa Szicilia földjén a monreale-i dóm (1173—1182). Alaprajza (368. kép) egyszerű, háromhajós, felépítésében bazili-

kális. Belseje épp úgy színes és a bizánci-arab művészet közös alkotása (369. kép). A déli oldalához csatlakozó keresztfolyosó, változatos oszlopfőivel a román művészet formáinak kincsestára.

A már említett firenzei és pisai baptisteriumon kívül Itáliában még több közép-

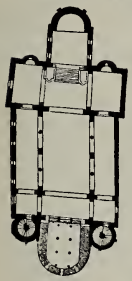
369. kép. A monreale-i dom belseje.

pontos elrendezésű építményt találunk. A Bergamo melletti San Tommaso in limine középpontos kis temploma a XI. század alkotása. Emporás belsejét félgömbös kupolaboltozat födi. A cremona-i nyolcszögletes baptisteriumnak 1153-ban vetették meg alapját, és rövid idő alatt fel is épült, úgy hogy egyöntetű alakját

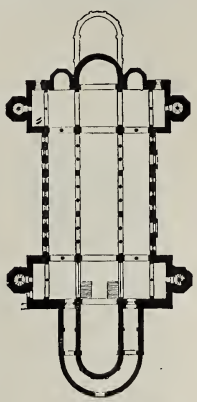
mind máig megőrizte. A parmai baptisterium 1196—1270 közt épült, veronai márványból, kívül nyolc-, belül tizenhatszögű alaprajzzal.

Németország. A román művészet Németországban erősen gyökeret vert. Nagyjában hasonló, de jóval lassúbb fejlődésen ment keresztül, mint a többi országban. A vízszintes mennyezetű bazilika itt is megelőzi a boltozottat. A fejlődés kezdete a X. századba esik és csak a XIII. század derekán ér véget, helyet adva a Franciaországból diadalmasan előnyomuló csúcsíves művészetnek. A román stílus Németországban egy időben több helyen lép fel, azonban épp úgy, mint más országokban, helyenként közös sajátságokat feltüntető csoportokká alakul. Ebből a szempontból négy nagy csoportra oszthatjuk a német birodalom emlékeit, természetesen nem élesen megkülönböztethető határokkal.

A X. századtól kezdve különösen a szász nyelvi területen indul meg élénkebb építészeti tevékenység, mely nem egy jeles alkotással van ma is képviselve. A leghasználatosabb alaprajzi alak a latin kereszt. A keresztszárnyak eleinte rövidebbek, később azonban hosszabbak és egy-egy teljes négyzetből állnak. A külsőt komoly egyszerűség jellemzi, a belső azonban gazdagabb. A mennyezet jó ideig vízszintes famennyezet. Teherhordó tagozat gyanánt a szász nyelvi területen legtöbbször a pillért oszloppal váltakozva használják. Nyugati kar is elég gyakran fordul elő, rendesen két torony is emelkedik, és így alkalom kínálkozik szép homlokzatok alakítására. A két, nyugati toronyhoz még sok esetben a négyzet felett emelkedő, vaskosabb torony is járul.



370. kép. A gernrode-i templom alaprajza.

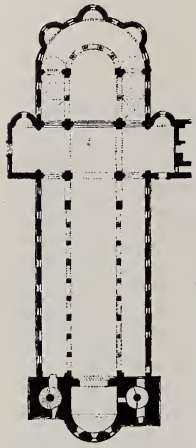


371. kép. A hildesheim-i Szent Mihály-templom alaprajza.

E területen, mely nagyjában összeesik Közép-Németország területével, egyik legkorábbi, vízszintes mennyezetű emlék a gernrode-i St. Cyriaci apáca-templom (370. kép) a Harz-hegységben. A kolostort a templommal együtt Gero őrgróf 964-ben alapította. A keleti rész és a hengeres tornyok még ebből az időből származnak; a nyugati kar a XII. században épült hozzá. A magasan fekvő keleti szentély és a nyugati kar alatt kripta terül el. A kereszthajó keleti oldalából egy-egy apsziciol lép ki. Különleges sajátság gyanánt felemlítjük, hogy a mellékhajók felett az emporáknak oszlopoktól hordott, ívsoros nyílásai tagozzák a főhajó falát.

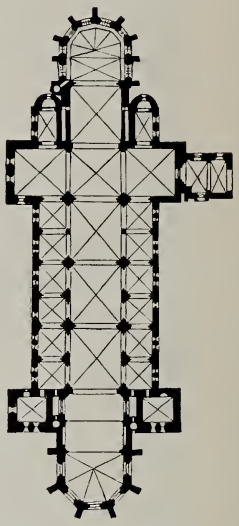
A háromhajós Wiperti-kripta Quedlinburg-ban a legrégibb román stílusú építmény a szász területen. Mennyezete dongaboltozatos, melynek vízszintes vállát pillér oszloppal váltakozva hordja. A kripta felett egykor emelkedő templomnak ma csak romjai állnak. Az itteni vártemplom is jelentős képviselője a vízszintes mennyezetű kereszthajós román bazilikáknak (1070—1129). Ugyanazon helyen

I. Henrik már 937-ben alapított templomot, de ez később lángok martaléka lett. Belsejében egy-egy pillér két-két oszloppal váltakozik.

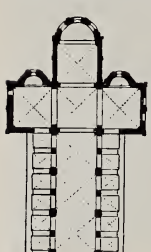


372. kép. A hildesheim-i St. Godehard templom alaprajza.

Élénk építési tevékenység színhelye volt e korban Hildesheim. Nagy része volt ebben Bernward püspöknek, ki a St. Michael-templomot (371. kép) 1001-ben alapította a hozzátartozó bencés kolostorral egyetemben. A román korban használatos nyugati karhoz néha kereszthajó is járul, miáltal két négyzet és ezzel kapcsolatban két négyzetes torony keletkezik. Jeles példája az ilyen elrendezésnek a fent nevezett templom, mely a századok folyamán nem tarthatta meg eredeti alakját. A régibb részek egyszerűségükről könnyen felismerhetők, az újabbak már jóval gazdagabbak. Kifogástalan állapotban maradt a hildesheim-i St. Godehard-templom (372. kép) (1133—1172.) E háromhajós, vízszintes mennyezetű bazilika nyugati oldalán emelkedő két torony a nyugati kart fogja közre. Keleten a félkörös zárodású szentélyt az erősen kiugró keresztszárnyakon túl is folytatott mellékhajóknál alacsonyabb körüljáró övezi, melyhez három, kis, félkörös zárodású sugárkápolna csatlakozik. A St. Godehard-templom a német-román művészetben a francia, kápolnakoszorús elrendezés egyedüli példája.



374. kép. A naumburg-i dóm alaprajza.



373. kép. A braunschweig-i dóm alaprajza.

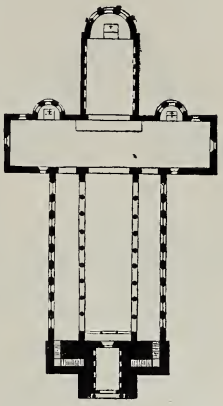
A paulinzelle-i, festői romokban heverő bencés kolostortemplom (1112—1132) az oszlopos bazilikáknak egyedül álló képviselője e vidéken. A főhajó falát hordó nemes arányú oszlopait kockafejezet koronázza. Ez építmény a hirsaui építészeti iskola alkotása. Nyugati oldalához tágas előcsarnok csatlakozik. A vízszintes mennyezetű bazilikákhoz sorozhatjuk a hecklingeni szabályos alaprajzú kolostortemplomot (1117—70) és a halberstadti Liebfrauen-templomot (1135—46). Ez utóbbiban a főhajó falát négyzetes alaprajzú pilléreken nyugvó ívsorok hordják.

A boltozás aránylag későn honosodik meg Közép-Németországban. A keresztboltozatos templomok sorát a königslutter-i templom nyitja meg. Ez az épület félköríves, bordanélküli keresztboltozataival tulajdonképpen átmenetet alkot a tel-

jesen boltozott román bazilikához. Főhajója még vízszintes mennyezetű. Ezt a bencés apátságot Lothár császár 1135-ben alapította. A templom alaprajza rokon az előbbiével. Oroszlánokon nyugvó oszlopokkal díszített kapuzata olasz befolyásról tanuskodik.

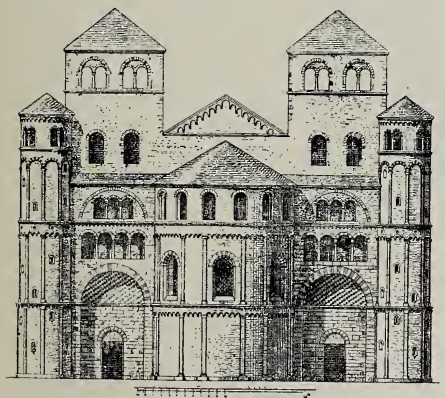
A teljesen kifejlődött, boltozatos pillérbazilika legelső példája az Oroszlán Henrik által 1173-ban alapított braunschweig-i St. Blasius-dom. (373. kép). A szentély padozata erősen kiemelkedik, hogy helyet adjon az alatta elterülő, tágas kriptának. Mellékhajóit később csúcsíves stílusban átépítették.

A csúcsívnek különösen a boltozásban való alkalmazása által kialakul az átmeneti stílus. Hatalmas emléke e stílusnak a bamberg-i dóm. A mostani templom Thiemo püspök alkotása (1185—1237). Sajátsága, hogy a kereszthajót a nyugati karnál alkalmazták. Nyugati tornyai a laoni székesegyházéira emlékeztetnek. — Szép arányú épület a naumburg-i dóm (1242., 374. kép). A francia befolyás ezen is felismerhető. Pillérei gazdagon tagozottak. Az átmeneti stílusban épült szerzetes építmények közül felemlítjük a riddagshausen-i kolostortemplomot (1275). A cisztercitáktól épített templom keleti vége egyenes záródású, ezt körülfutó folyosó övezi, melyhez alacsonyabb, négyzetes alaprajzú kápolnák zárt sorban csatlakoznak.



375. kép. A hersfeld-i kolostortemplom alaprajza.

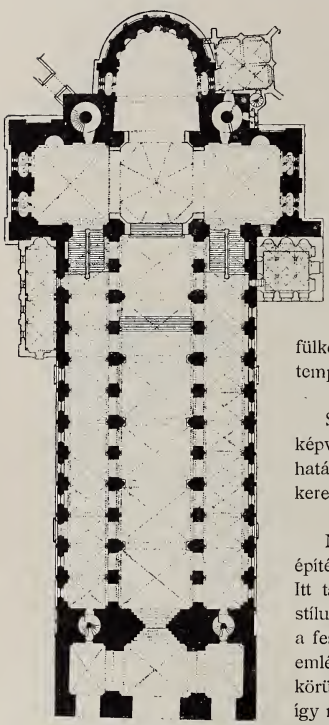
Dél-Németországban a román stílus emlékeit egyszerűség jellemzi, melyhez néha még a formák vaskossága is járul. A kereszthajó itt legtöbbször hiányzik; a középhajóval egyenlő hosszúságú mellékhajók kelet felé kis apszisokban végződnek. Az oszlopos bazilika elég gyakori.



376. kép. A trier-i dóm nyugati homlokzata.

Építészeti tekintetben jelentős középpont Regensburg. A Közép-Németországban oly gyakori, két karral bíró építmények példája az 1052 táján befejezett St. Emerán-templom. Mind a két kar alatt kripta terül el. Az északi mellékhajóba vezető kapuzaton antikizáló hatású részleteket találunk. A skót St. Jakab-templom (1150—1204.) különösen gazdag szobrászati

díszítésű, északi kapuzatáról nevezetes. Belseje háromhajós oszlopos bazilika, vízszintes mennyezettel és nyugaton karzattal. Ide sorozható még a würzburgi dóm. E négytornyos pillér-bazilika 1164—1189 közt keletkezett. A kereszthajó és szentély a szokottnál jóval hosszabb. Faurndau csinos oszlopos bazilikája méltán sorakozik az előbb felsorolt műemlékekhez. A schaffhauseni münszter 1052—1101-ig épült. E háromhajós oszlopos bazilika keleten egyenes záródású szentélyben végződik. A boltozott bazilikák közül első sorban az alpirsbachi bencés kolostor-templom (1095—98.) érdemel nagyobb figyelmet. Építészeti alak tekintetében a hirsaui iskolához csatlakozik. Ellwangen kolostortemploma is idesorozható. A három toronynyal ékes, boltozott templomot 1233-ban fejezték be. A mellékhajók a kereszthajón túl, a szentély két oldalán folytatódnak és azzal egyező hosszúságban oltárfülkében végződnek. Az altenstadti St. Michael-templom szintén boltozott bazilika.



377. kép. A speier-i dóm alaprajza.

Svájcban a zürichi Grossmünster (1164—1289) képviseli ezt a tipust. Ezen a templomon az olasz hatás könnyen felismerhető. A hozzá csatlakozó szép keresztfolyosó 1200 körül keletkezett.

Nyugat-Németországban a legélénkebb építési tevékenység színhelye a Rajna termékeny vidéke. Itt találjuk egész Németországon a legkiválóbb román stílusú emlékeket. E vidék építészetének fő jellemvonása a festőiségre való törekvés. A római időből származó emlékek sem maradtak hatástalanok, úgyszintén az a körülmény sem, hogy megvolt a technikai jártasság, és így mindenkor gyakorlott mesterek állottak az építészet szolgálatában. Az építészeti tevékenységet előmozdította az élénk közlekedés és az ennek nyomában járó gazdagság. A boltozás mesterségét nagyon korán elsajátították és amíg a szász területen inkább a vízszintes mennyezetű templomok vannak túlsúlyban, addig itt boltozott építményeket találunk nagyobb számban. Kiindulási alapul a bazilika-alakot választották. A rendelkezésre álló kitűnő építőanyag lehetővé teszi a pontos munkát, a finom részleteket. A kőnek színes voltát is különös kedvvel használják fel. Jellemző alaprajzi sajátság, hogy a lóherelevél alakú karzáródás elég gyakran fordul elő. Ilyformán a hosszelrendezést a középpontossal egyesítik. A bizánci építészetben annyira kedvelt emporákat sűrűn alkalmazzák, a négyzeti

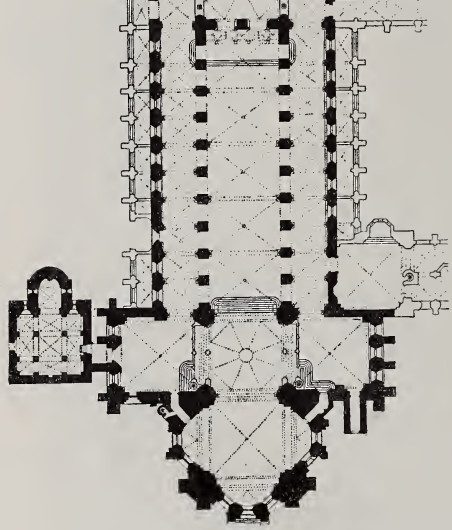
torony (gyakran kettő is van) majdnem sohasem hiányzik. Egyéb tornyok és a főpárkány alatt húzódó, az olasz-román építészetből már ismeretes ívsoros törpefolyosók nagyban hozzájárulnak a festőiség emeléséhez.

A vízszintes mennyezetű építmények között a Limburg a. d. Hardt-i, hatalmas bencés-apátsági templom megelőzi a többieket. Ma festői rom. Ez a templom rokon a hersfeld-i oszlopos bazilikával (Hessen), mely Németország legnagyobb építményei közé tartozik (375. kép). A templom kriptáját 1040-ben szentelték fel. A limburgi templom kriptája öt évvel korábban készült el. Nyugaton emelkedő két tornya közt empora emelkedik, ez alatt pedig a nyugati oldal felé nyitott, három íves nyílású előcsarnok terül el. A hersfeldi templom kereszthajója és szentélye a szokottnál jóval hosszabb. A boltozott építmények közül a trier-i dómot említjük először. Az eredetileg négyzetes alaprajzú csarnokot Poppo érsek (1016—47.) nyugat felé meghosszabbította; ezt a részt két zömök torony közé fogott apszis zárja le (376. kép). A XII. század közepén Hillin az épületet keleti apszissal toldotta meg, a XIII. században a hajókat keresztboltozatos mennyezettel látták el.

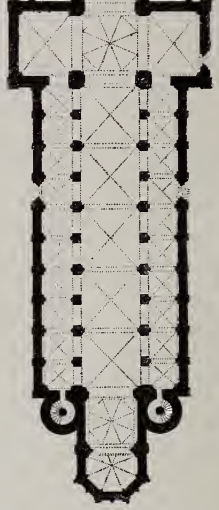
378. kép. A speier-i dóm belseje.

A keresztboltozatos bazilikák leghatalmasabb példái és egyszersmind a német-román művészet legnagyobb alkotásai a speieri, mainzi és a wormsi dómok. A speier-i dóm (377. kép) nagyságára nézve fölülmulja a másik kettőt. (Hossza 134 m.) Alapkövét II. Konrád 1030-ban tette le. Ez a templom azonban vízszintes mennyezetű volt, olyan, mint pl. a már említett limburgi. A bordanélküli keresztboltozatok és a templom keleti része csak a XII. század második felében készülhettek (378. kép); a nyugati előcsarnok mostani alakját a XIX. században nyerte. A mainz-i St. Martin székesegyház

(379. kép) alapítási ideje ugyan 976-ra nyúlik vissza, de a mostani épület legrégibb része is csak a XI. századból származik. A bordás boltozat a régi vízszintes mennyezet helyébe a XII. század végén, vagy a XIII. elején épülhetett, valószínűleg a 1191-iki tűzvész után. Ugyanekkor készült a dóm háromfülkés nyugati vége is. A harmadik ebben a csoportban a worms-i dóm (380. kép). Négy, hengeres tornyának földszinti része a XII. sz. elejéről származik, az épület többi része az



379. kép. A mainz-i székesegyház alaprajza.



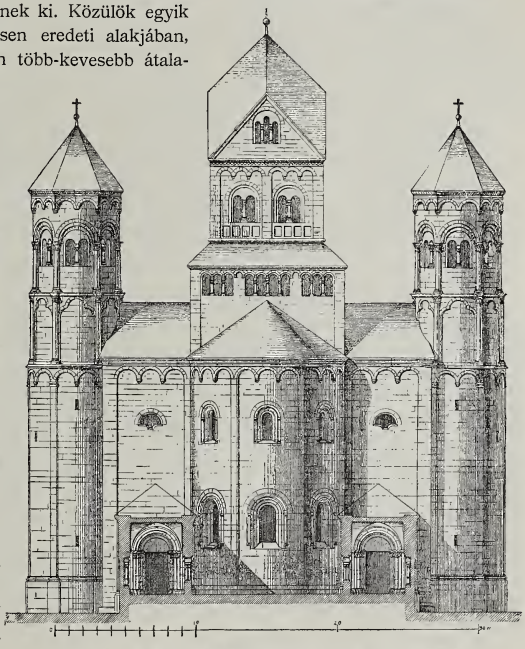
380. kép. A worms-i dóm alaprajza.

1171—1192 közti időből. Belsejében a fal tagozása és a pillérek alakítása tekintetében a speieri és wormsi szerkezeti rendszert egyesíti magában (306. kép.) A Szt. Péter és Szt. Pál tiszteletére emelt wormsi székesegyház a román művészet legnemesebb alkotásai közé tartozik; különösen külsejének (381. kép) tornyokkal élénkített körvonala páratlanul festői hatású.

Méltán sorakozik e három nagy alkotáshoz a bájos, erdőkoszorúzta táj keretében emelkedő laach-i bencés apátsági templom (1093—1156.), valószínűleg az első boltozott főhajós templom Németországban. Ez az épület elsősorban finom

381. kép.
A worms-i székesegyház.

részletei és nemes arányai által válik ki. Alaprajzára jellemző, hogy a főhajó boltmezői nem négyzetesek, hanem hosszúkás négyszögek, és ez okból az oldalhajóban a középső boltmezőnek csak egy boltmező felel meg. Nyugati kórusában a XIII. századi, késő román művészet érdekes alkotása az alapító sírja felett emelkedő, hat oszlopon nyugvó kupolaszerű baldachin. A templom nyugati homlokzata (382. kép) előtt ó-keresztény mintára folyosóval övezett udvar terül el. Az épület hat tornyával szép távlati képet nyujt. — Román építményekben különösen gazdag Köln. Ezek nem annyira nagyságuk, mint inkább sajátságos alaprajzuk és felépítésük által tűnnek ki. Közülök egyik sem maradt meg teljesen eredeti alakjában, mert az idők folyamán több-kevesebb átalakításon mentek keresztül. A St. Maria im Kapitol-templom a középpontos és a hosszhajós elrendezést szerencsésen egyesíti magában. A mellékhajó a lóherelevél alakban épített szentélyt körülfutja (383. kép). A templomot 1049-ben szentelték fel, a főhajó boltozatai a XIII. században keletkeztek. A szentélynek a St. Maria-templomhoz hasonlóan való három karélyos elrendezése kedveltté lett Kölnben, mint ezt a St. Apostelntemplom (384. kép) mutatja. Hasonló alakítású a Gross St. Martin-templom is (1199), mely főleg hatalmas négyzeti tornya révén nevezetes.

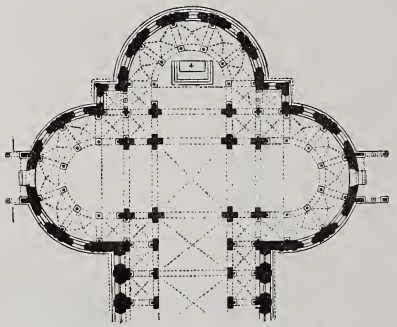


382. kép. A laach-i apátsági templom nyugati homlokzata.

Nagy szerepe van e templomokon a vakívekkel kapcsolt falszalagos díszítésnek és a főpárkány alatt húzódó törpe folyosónak. A Gross St. Martin-templom alaprajzával majdnem mindenben egyezik a St. Quirin-templomé (1209) Neuss-ben, ez azonban már az átmeneti stílus alkotása. A román és átmeneti formákat megtaláljuk a bonn-i monostortemplomon, mely úgy nagyságra, mint művészi értékre méltán sorakozik a többi rajnavölgyi kiválóbb emlékekhez.

A Rajna mentén még három, aránylag kisebb templom érdemel említést: a koblenz-i Kastor-templom (1157—1201), az andernach-i négytornyos plébániatemplom és a sinzig-i plébánia-templom.

A Franciaországban ezidőben már teljesen kialakult gót stílus e vidéken főleg a heisterbach-i apátsági templomon (1202—33.) — melynek ma csak szentélye (385. kép) áll fenn — és a Limburg an der Lahn-i templomon (1213—1242.; 386. kép) éreztette hatását (387. kép.)



383. kép. A köln-i St. Maria am Kapitol templom alaprajza.

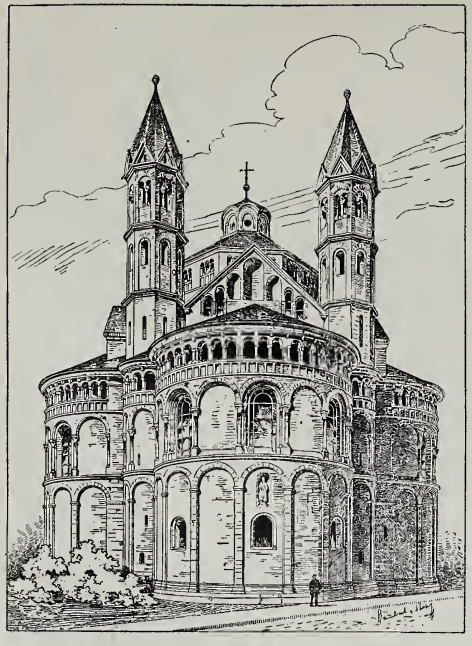
A schwarzrheindorf-i kettős templom (1149—51.) eredetileg középpontos elrendezésű volt görög kereszt-alakú alaprajzzal (388. kép). A négyzet kupolája felett nagy torony emelkedik. Hosszhajóját valamivel később megtoldották. Az alsó templom a felsővel három méter átmérőjű nyilással van összeköttetésben.

Vesztfáliában a műemlékek, épp úgy, mint Dél-Németországban egyszerűbbek a rajnamentieknél. Leginkább a külsőn hiányzik minden disz. A nyugati homlokzat tengelyében rendesen hatalmas torony emelkedik, néha világias színezetet adván az épületnek. A boltozás a XII. század vége felé honosul meg. A bazilika-alakot háttérbe szorítja egy új alak: a csarnok-elrendezés. Ebben a két oldalhajó magassága megnövekedik, úgy hogy a főhajóéval egyenlő lesz.

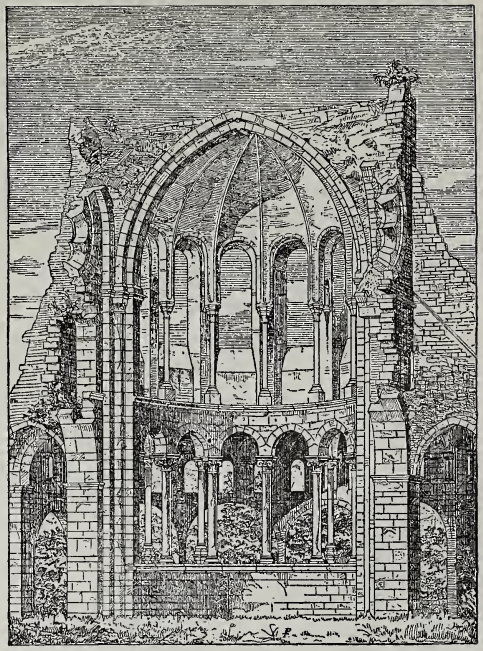
Ez az alak legelőször a paderborn-i Bartholomeus kápolnában lépett fel (1017.) és később több követőre talált. Ilyen a paderborn-i dóm is. Nyugati homlokzata előtt két hengeres lépcsőtorony által közrefogott nehézkes torony emelkedik. Ez még tiszta román stílusban épült, de a templom többi része már az átmeneti művészet alkotása. Méltó társa a herford-i monostortemplom. A régi bazilikális alakot a soest-i St. Patroklus dóm, az osnabrück-i (1200—1250.) és a münster-i székesegyház képviseli (389. kép.)

A román építőművészet emlékei Elsassban kissé nehézkesek és összhatásukban komoly benyomást gyakorolnak. Az egyenes záródású szentély elég gyakran fordul elő. A murbach-i apátsági templomban (1139.) csak az egyenes záródású szentély és a négyzet van meg a román korból. (390. kép.) A XII. században megújított rosheim-i templom hajójában az egyszerű pillér tömzsi

386. kép. A Limburg an der Lahn-i székesegyház.

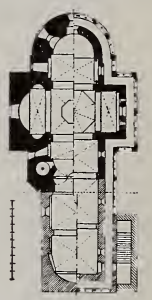


384. kép. A köln-i St. Aposteln-templom.

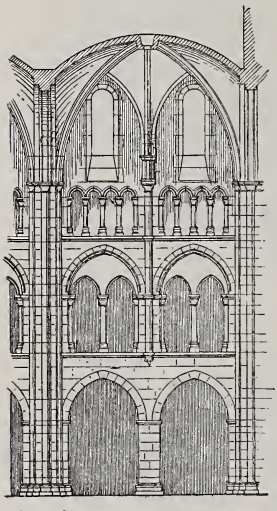


385. kép. A heisterbach-i apátsági templom szentélye.

oszloppal váltakozik. Nyugati homlokzata olasz befolyásról tanuskodik. Ezzel az építménynyel rokon a schlettstadt-i St. Fides-templom (1094.). Hatalmas kősisakos, négyzeti tornyán látható részletek a normann építőművészet motivumaira emlékeztetnek A gebweiler-i St. Leodegard-templom (1182.) tágas kapuzatával és homlokzatával válik ki. A mauresmünster-i bencés-templom különösen nyugodt, emlékszerű homlokzata (391. kép) révén nevezetes. A strassburg-i münszternek csak a kívül egyenes, belül félkörös záródású szentélye és a kereszthajója származik a román korból. A régi templomot, mely eredetileg vízszintes mennyezetű bazilika volt, a XI. század első felében építették. A mostani román épületrész 1179-ben keletkezett, a kereszthajó pedig a XIII. század alkotása. A négyzet felett nyolcszegletes, bordás kupola emelkedik.

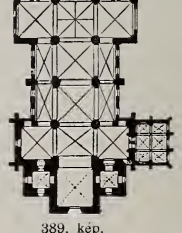


388. kép. A schwarzrheindorf-i kettős templom alaprajza.



387. kép. Limburg: a hajó részlete.

Valamely vidék építészetében használt formák legnagyobb részt a rendelkezésre álló építőanyagtól függnek. Ezt igazolja Észak-Németország is, ahol építőkő hiányában leginkább a téglát használják építési anyagul. Eleinte ugyan ideszállított kövekből építették templomaikat, később azonban, midőn a téglaégetéssel megbarátkoznak, ez lesz az általánosan használt építési anyag, ami a formák egyszerűsítésére vezetett. E vidék lakói a téglaégetést a XII. század közepén tanulják el a hollandusoktól, a művészi formákat pedig az észak-olaszországi építményekről kölcsönzik. A kockafejezet helyébe a tölcsér-idom által alsó sarkain letompított kockaidom lép, mely vízszintes téglarétegekből van összetéve (392. kép.) A pillér-bazilika majdnem kivétel nélkül uralkodó.

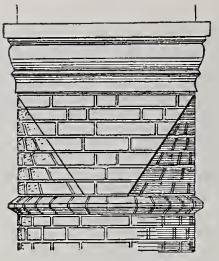


389. kép. A münster-i székesegyház alaprajza.

A vízszintes mennyezetű építmények közül a bremen-i dóm (1043) és a jerichow-i premontrei templom érdemel figyelmet. Ez utóbbi egyszersmind a legjelentékenyebb téglaépület e vidéken (393. kép). A templom legnagyobb része az 1147—52. közti időből származik, véglegesen azonban csak a XIII. században fejezték be. A brandenburg-i dóm az idők folyamán sok átalakításon ment keresztül. Az eredeti vízszintes mennyezetű pillér-bazilikát később beboltozták. Kriptája a jerichowiéhoz hasonlóan kőből készült.

390. kép. A murbach-i kolostor-templom.

391. kép. A mauresmünster-i kolostor-templom.



392. kép. Oszlopfej (Jerichow).

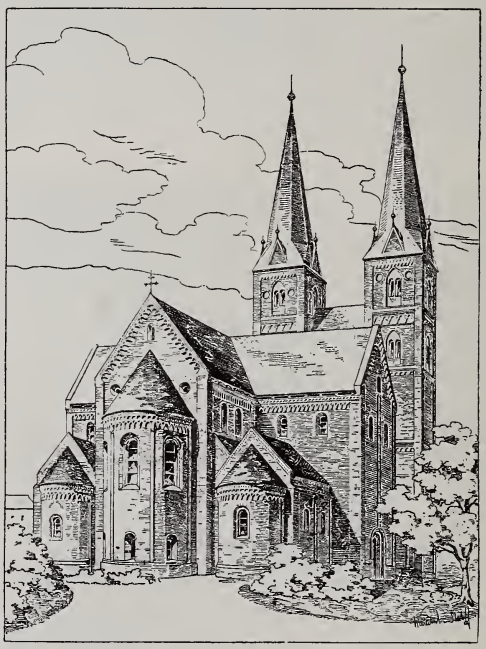
A román stílust képviseli még az arendsee-i monostortemplom és a diesdorf-i apáca-kolostor temploma. A ratzeburg-i dómon már az átmeneti formákat ismerhetjük fel. Főelrendezésében hasonlít a braunschweigi dómhoz.

Világi rendeltetésű építészeti emlékek egy országban sem maradtak fenn oly nagy számban, mint az egyháziak. Még leginkább a várak és néhol egy-két lakóház képviselik a román művészetet.

A várak eleinte csakis védelmi helyül szolgálnak, a művészetnek vajmi kevés köze van hozzájuk. Csak a XII. század derekán építenek olyan várakat, melyek művészettörténeti szempontból számottevők. Az ezen épületeken használt formák megegyeznek az egyházi célra emelt építményeken látottakkal. — Az Oroszlán Henrik által épített Dankwarderode vár helyén épült (1166—72.) braunschweig-i, a gelnhausen-i, Barbarossa által (1170) emelt vár, a wartburg-i vár és a goslar-i Kaiserpfalz nevezetesebbek. Ez utóbbit II. Henrik alapította és III. Henrik (1047 körül) kibővítette.

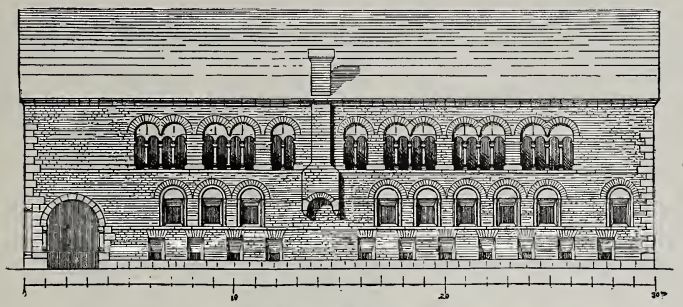
Svájcban, a genfi tó vizéből kiemelkedő sziklán épült e korban a chilon-i vár, mely különösen festői csoportja révén nevezetes.

Lakóházak építéséhez a román korszak elején leginkább a fát használták. A XII. században azonban a fa helyébe itt is a kő lép. Ilyen, román stílusban



393. kép. A jerichow-i templom.

emelt házakat találunk Regensburgban, Goslarban, Trierben, Metzben, továbbá Gelnhausenben és Köln-ben. Ez utóbbi helyen különösen az ú. n. Templerhaus és a St. Gereon-kolostor épülete (394. kép) érdemel említést.



394. kép. St. Gereon Kölnben.

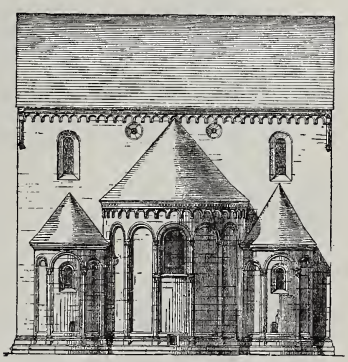
Ausztria építészete a román korban a német művészet hatása alatt áll. Ugyanazok a jellemző vonásai mint amannak. A déli részen a szomszédos, olasz befolyás is érvényesül több helyen, a mint ezt már másutt megemlítettük.

Élénkebb művészi tevékenység csak a XII. század közepén kezdődik. Nagyobb számban találunk átmeneti stílusú emlékeket is. Salzburg-ban a nonnbergi kolostor keresztfolyosója a legkorábbi emlékek közé tartozik. A prágai St. Georg-templom háromhajós oszlopos bazilika. A gurk-i dóm ellenben a pillérbazilika (395. kép) jeles példája. Keleti része (396. kép) alatt nagy kripta terül el.

395. kép. A gurk-i székesegyház alaprajza.

Az átmeneti stílus legjelesebb alkotásai közé tartoznak a heiligenkreuz-i (397. kép) és lilienfeld-i ciszterci monostor-templomok Alsó-Ausztriában. Csehországban a trebitsch-i bencés apátsági templom (1225—1280 közt keletkezett) érdemel nagyobb figyelmet.

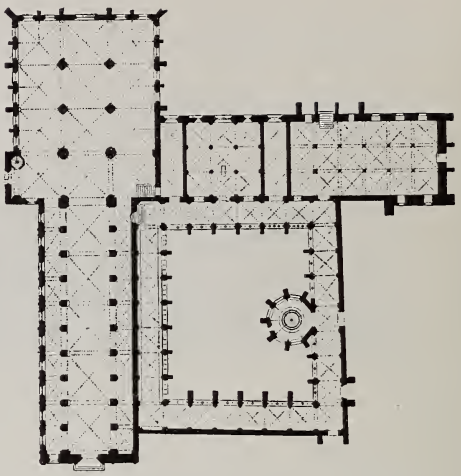
Ausztriában több helyen találunk kis, körös alaprajzú kápolnákat. — Ezek rendesen temetői kápolnák. Szép példa erre



396. kép. A gurk-i székesegyház keleti része.

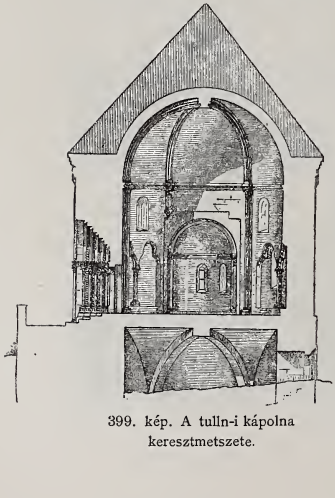
a tulln-i kápolna, melynek alaprajzát és keresztmetszetét a 398. és 399. képekben mutatjuk be.

Skandinávia. Észak ködös honában a keresztény hitre való áttérés után a templomokat többnyire fából építették. Az erdőkoszorúzta hegyek ezt az anyagot bőségesen szolgáltatták és a téli és nyári hőmérséklet közti csekély különbség is nagyon kedvezett az ilyfajta építésnek. Természetesen a formák e szerint alakultak, feltüntetve egyszersmind az itteni népek sajátságos szellemét. Találunk azonban néhány kőépítményt is.

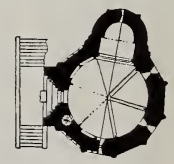


397. kép. A heiligenkreuz-i monostor-templom alaprajza.

A fatemplomok külsőleg rendesen oszlopokon nyugvó tetőzetekből és oromzatokból állnak, összességükben gúla-alakban tornyosulva. Úgy a tetőzetek, mint az oldalfalak zsindelylyel vannak borítva. Belül a hajót legtöbbször donga-boltozat alakú mennyezet födi. Tanulságos példája az ilyen építményeknek a hitterdal-i templom (400. kép). Az urnes-i fatemplom (Norvégia) belsejében a művészibb formáknak is szerep jut. Régebben nagyon sok fatemplom ékesítette e vidéket, de lassanként elpusztultak. A díszítésben különösen a fonadék-dísz uralkodó, mely gazdagságával az arabeszkre emlékeztet.



399. kép. A tulln-i kápolna keresztmetszete.



398. kép. A tulln-i kápolna alaprajza.

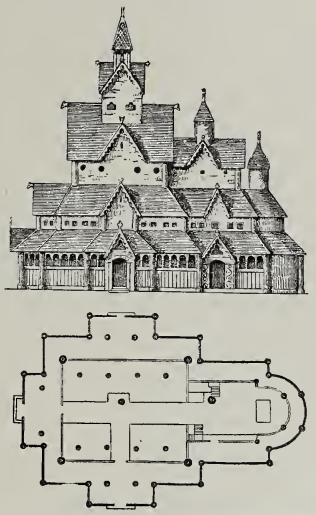
A kőépületek közül némelyiken a német, másikon a normann befolyás érvényesül. A követ hajón hozták, rendesen a Rajna mellől. Ilyenkor a használt formák a rajnamenti építményekre emlékeztetnek.

Legnagyobb a lund-i dóm (Svédország), mely IV. Knud király alapítása (1080—1086). Szentélyén még a törpefolyosót is megtaláljuk. Tágas kriptája bordanélküli keresztboltozatokkal van födve.

A drontheim-i dóm (Norvégia) fennmaradt román részei a normann építészeti emlékekkel vannak rokonságban.

Aki a román építőművészet emlékeit figyelemmel kisérte, tapasztalhatta, hogy az egyes emlékek közt bizonyos összefüggés van; ez a fokozatos fejlődés alapja. A korábbi emlékek szükségesek voltak ahhoz, hogy a későbbiek, hasonló alapon, de tökéletesebb szerkezettel fölépülhessenek. A szerkezetek tökéletesítésében leginkább Franciaország és Németország jártak elől, bár a többi ország is eléggé kivette a maga részét a románstílusú építés fejlesztésében.

Csányi Károly.



400. kép. A hitterdal-i templom oldalnézete és alaprajza.

II. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET A ROMÁN MŰVÉSZET KORÁBAN.

A) AZ ÉSZAK MŰVÉSZETE.

1. SZOBRÁSZAT.

Az a hatalmas tevékenység az építés terén, melynek emlékeivel most megismerkedtünk, nemcsak a művészeket hajtotta a maga szolgálatába, hanem a művészeteket is. A szobrászat, amely mint igazi, önálló művészet már a bizánci korban teljesen háttérbe szorult s ebből a megvetett helyzetéből a Karolingek birodalmában sem tudott megszabadulni, most egyszerre életre ébred, de csak azért, hogy minden erejével az építészet támogatására siessen. A nemzeti művészet, amely az előbbi korban és még a jelen évezred elején is, csak műipari cikkekben gyakorolta magát, az így szerzett ügyességet, készséget szabadon álló alakok mintázására, nagyméretű faragott jelenetek alkotására merte fordítani, de mindenütt az építő mester rendeletének engedelmeskedve. Az jelölte meg számára a helyet, mely szobrászati díszre szorul, s a képfaragó alkalmazkodott az épület természetéhez, alakjait beillesztette a megadott térbe. Majdnem mindég lemondott arról a dicsőségről, hogy alkotása önálló mű hatását tegye, s ez sem kívánt függetlenül az épülettől tetszeni, hanem mint annak egyik része, díszítése tartott számot az elismerésre, legszembetűnőbben a kapuzatoknál, ahol a hatalmas kapunyílás síma felületét tagozta. A gazdag faragású szobordísz, a nagyszámú emberi alak egységbe olvadt, megszűnt egyes szobormű lenni, hogy mint dekoráció emelje az épület formáitól, tömegétől okozott hatást. Az egész román kor szobrászatának szerepét, célját, formáját az építészet határozta meg, az ő utasításai szerint teljesítette föladatát, faragta meg a tárgyát.

Tárgy bőven kínálkozott, azaz bőven látta el vele a vallás, mert a szobrászat a kevés számú síremléket figyelmen kívül hagyva, egészen a vallás szolgálatában állott, az ő gondolatait tolmácsolta a népnek, az ő tanításait terjesztette szemléletes, könnyen megérthető alakban. Az egyház, amely minden tekintetben konzervativ, most is ugyanazokat a tárgyakat jelölte ki a művész számára, mint az előbbi ezredévben, ó- és új-testamentomi jeleneteket, megtartva bennük azt a párhuzamosságot, amelyet már a legrégebbi művészet kedvelt, most különösen az apostolokat szerette párhuzamba állítani a prófétákkal, megtartotta a klasszikus világból az ó-keresztény fölfogásba átkerült személyesítéseket, az erényeket és bűnöket, az évszakokat és természeti jelenségeket, az állat- és növényvilág képviselőit, amelyeket sokszor a legkülömbözőbb, sőt legellentétesebb gondolatok szimbolumaként tekintett (az oroszlán hol Krisztus, hol az egyház védője, hol — az ördög). Szerepeltetésüket nagyon megkönnyítették az ú. n. bestiariumok, képes könyvek, amelyekben az akkori tudomány az állatok szimbolikus jelenségeit magyarázta (p. o. az ú. n. Physiologus). A személyesítések között nagyon megkedvelte a két szövetséget, a két hitet női alakban ábrázolni, a zsidó fölfogást a bekötött szemű, szomorú leány, a zsinagóga, a keresztényt a diadalmasan pillantó zászlós-kelyhes

fiatal szűz, az egyház képében. A dogmák, a keresztény hit ágazatai is megtalálták művészi kifejezésüket, sőt a keresztény fölfogás még a képzelet nemzeti s nem egyházi elemeit, az antik és modern állatmeséket, míthoszokat, történeti mondákat is át tudta formálni a maga képére, föl tudta olvasztani a saját eszmei tartalmába (Reineke Fuchs cselei, Roland-monda).

Az egyház szabta meg a föladatot és rendesen a saját emberei, a művészszerzetesek, hajtották végre: a román kor szobrászata így egészen egyházi jellemű. De ezenkívül általános, tipikus is. A nagy csoportokban, egész társaságokban együtt élő szerzeteseknek életük módját, szokásait, gondolkozását nagyjából ugyanazok a vonások határozták meg mindenütt, lelkük egész tartalmában a kolostori élet bizonyos egyformaságot teremtett. Az egyes elnyomta a maga vágyait, törekvéseit, hogy azoknak adjon helyet, melyek egyetemesen megillették a szerzet tagjait. Háttérbe szorult az egyéniség az életben és a művészetben. A szobrász nem a saját lelkéből merített, hanem a szerzetéből, a népéből, az egész koréból, s a művek, melyek vésője alól kikerültek, nem az ő egyéniségére, hanem a szerzetére, népére, korára jellemzők, nem egyéniek, hanem általánosak, tipikusak.

Tipikus alkotások, tipikus formában. A román kor szobrászata eltanulta az előző korok faragó módját, s így közvetve vagy közvetetlenül abból a művészi kincsből szedett, amelyet az antik szellem hordott össze. Az északi nemzetek és Itália közötti érintkezésből s a messze elterjedt római kultúrából egyenes hatásra is következtethetünk, de jóval nagyobb volt a másik, az itáliai és bizánci relieftáblákkal közvetített hatás. Említettük, hogy nagyszámú ó-keresztény elefántcsont tábla, aranyozott ötvösmunka, émail emlék került Német- és Franciaországba, ezek, valamint a déli miniatürök, maguk is mindannyian folytatói a régi hagyományoknak, mintául szolgáltak a gall és germán műfaragóknak, tovább plántálták a klasszikus formákat, meghonosították az észak művészetében a római viseletet, arctípust, díszítést. A következménye ennek bizonyos egyformaság volt az alakokban, hasonló vonalak, hasonló elrendezés, ugyanaz a mozdulat: szóval valami határozott törvényű stílus, melynek a komolyság, nyugodt méltóság, majdnem merevség volt az ismertető jegye. A mint már az itáliai keresztény és még inkább a bizánci művészet nagy mértékben vesztett a klasszikus, formai szépségből, természetesen a nyomukban járó francia és német művészet szintén mindinkább távolodott az antiktól — de ez szükséges is volt, hogy széttörve a rozsdásodó, kopott bilincseket, új életre ébredjen, s a hagyományos minták helyett az élő természetet utánozza.

Nagyon segítette a megszabadulást az antik hagyományoktól az északi népeknek vonzódása a fantasztikus, mesés, csodás jelenségekhez. Ez a vonzalom, amint láttuk, különösen a kelta származású népeknél volt erős, de megvolt többékevésbbé a germánoknál is, azonkívül kapcsolatba lépett azzal a forrongó, izgatott törekvésekkel, melyek minden fiatal lelkű nép életét jellemzik, mikor a céljához szükséges eszközöket pontosan nem ismerve, csak kisérletet tesz szellemi tartalmának formába öntésére. Ez a küzdés a hagyomány és az új irány között, a megkötött, merev formák és a merész, durva kifejezésmód között, fölismerszik a román kor szobrain, melyekben hol az egyik, hol a másik irány győzelmét látjuk.

Nagyobb számmal vannak azok a művek, melyeken a föntebb megállapított típust látjuk. A tárgyuknak és rendeltetésüknek megfelelő, az egyházi fölfogáshoz hozzáillő mozdulatlanság, vagy kis, enyhe mozdulat, hideg, szigorú, a komorságot megközelítő arc, méltóságos tekintet, ünnepélyesség a szemben: ezek azon általános vonások, melyek a román kor szobrainak legnagyobb részén fölismerhetők. Föntebb a korviszonyok tárgyalásánál rámutattunk arra a körülményre, hogy a kor egész élete nem mutatja a nyugodt fejlődés képét, ugyanez a szaggatottság jellemzi a szobrászat menetét is, nagyszerű és kevésbbé kiváló alkotások váltakoznak. A föld, amelyen keletkeztek, a faj, mely az alkotásokat megteremtette, helyi és nemzeti különbségeket okoz, de két jellemvonást kétségtelenül megállapíthatunk: elmondhatjuk, hogy a tipikus ábrázoló mód kiterjedt arra az egész körre, mely a három századra nyúló korban szobrokat faragott, és hogy ha nem az egyes műveket tekintjük, hanem az egész szobrászatot, haladás, nagy haladás vehető észre, a merev, élettelen alkotásoktól a szabad s élő felé, a durvától, kezdetlegestől a finom, művészi felé, a másolástól a természet megfigyelése felé.

A francia szobrászaté a vezető szerep, mint amely a román korban legelőször emelkedett valódi, nemzeti művészetté. A román szobrászat tipikus vonásait a legzavartalanabbul francia földön találjuk. A német művészet talán alkotott kiválóbbat, de azok az alkotások, melyek a román kornak jellemét legjobban tüntetik föl, francia mester vésője alól kerültek ki.

Már a fejlődés menete is megfelel az egész időszak jellemének. Sem határozott középpontja nincsen, sem lépésről lépésre ki nem mutatható a haladás, hanem az egyes vidékek önállóan megindulva külön-külön vonásokat fejlesztettek ki, amelyeket el-eltanult a többi, anélkül, hogy sajátos jelleme megváltozott volna. Annyi azonban kétségtelen, hogy a fejlődés délen kezdődött. A XI. században monumentális szobrászatot sehol sem találunk, ami van, az durva, mondhatni barbár munka, csak a század végén alakul meg délkeleten Provence-ban az első határozott irányú iskola. Provence — a hol még a lakosság típusán is fölismerhető az antik arcél és nagy számmal voltak klasszikus meg ó-keresztény emlékek — volt a szülő anyja a francia szobrászatnak, megtalálja azokat a jeleneteket és alakokat, melyeket a román templom diszítése megkiván, azokat a formákat, amelyek e diszítő célhoz legjobban illenek. A szobrászat következetesen hajtja végre föladatát, s minden erejét az építészet támogatására szenteli. A homlokzatot, első sorban a homlokzat alsó felét egészen betöltő kapuzatot, jelölik ki számára. A tympanonban rendesen a trónoló Megváltó az evangelisták szimbolumaival, a föltámadás, vagy a gyermeket tartó Madonna látható; az architrávban apokalyptikus öregek, üdvözültek, szentek vagy bibliai jelenetek; az oszlopok közeit apostolok alakjai töltik ki reliefszerűen, szabadon mintázott apostolok támogatják az oszlopokat is; gazdag, sokszor túlságosan ékes a faragott dísz, mely az összes vízszintes, függőleges mezőket és éleket elborítja (401. kép). Az egész nagy falterületet megkapja a szobrászat az építészettől, de csak azért, hogy teljesen diszítéssé válván önmagát is visszaadja neki.

A St. Trophime kapuzata Arles-ban és St. Gilles-é Provence-ban (1116. év). a mintaképei ennek a diszítő szerepű gazdag szobrászatnak. Új és merész volt a gondolat, a szobrászatnak és építészetnek ez a szoros kapcsolata, a forma és elren-

401. kép. Az arles-i S. Trophime templom kapurészlete.

dezés azonban teljesen a régi, az annyi változáson keresztül ment antik forma és kompozició. Már a jelenetek tárgyai s a szereplő alakok az ó-keresztény kor hagyományai, arra vall a tömötten egymás mellé helyezett férfiak sora, az önálló

alakok ruhája, arctípusa, mozdulata egészen a bizánci elefántcsont táblák rajza — áttéve nagy méretekben kőre.

Még erősebb és közvetetlenebb volt a bizánci hatás a keleti császársággal (illetőleg Velencével) élénk kereskedelmi összeköttetésben álló Toulouse-ban. A

402. kép. A moissac-i Péter-templom kapurészlete.

faragás művészibb, finomabb, de a káros hatás sem maradt el, amint a moissac-i Péter-templom (402. kép) és a souillac-i monostor templom mutatják. Az emberi alakot túlságosan megnyujtják, és hogy a soványságot, ezt a bizánci ideált, erőre juttassák, belekényszerítik, még a természetes tartás elvesztésével is, a térbe (képünkön alúl a négy megszemélyesített erény és fölötte a három király imádása), a bibliai jeleneteken (képünkön a legfelső sor, a szent család megérkezése Egyiptomba) ellenkezőleg nyomott, zömök alakokat tesznek az alacsony térbe: ugyanaz a kétféle fölfogás, mely már a bizánci táblákat jellemezte. De itt tűnik föl először

403. kép. A vezelay-i templom főkapujának tympanonja.

az a jelenség, mely később megerősödve a szobrászat teljes fölszabadulását jelentette, az arcokban, minden tipikus voltuk ellenére is fölismerszik a művész törekvése kifejezésre, az élet szinére.

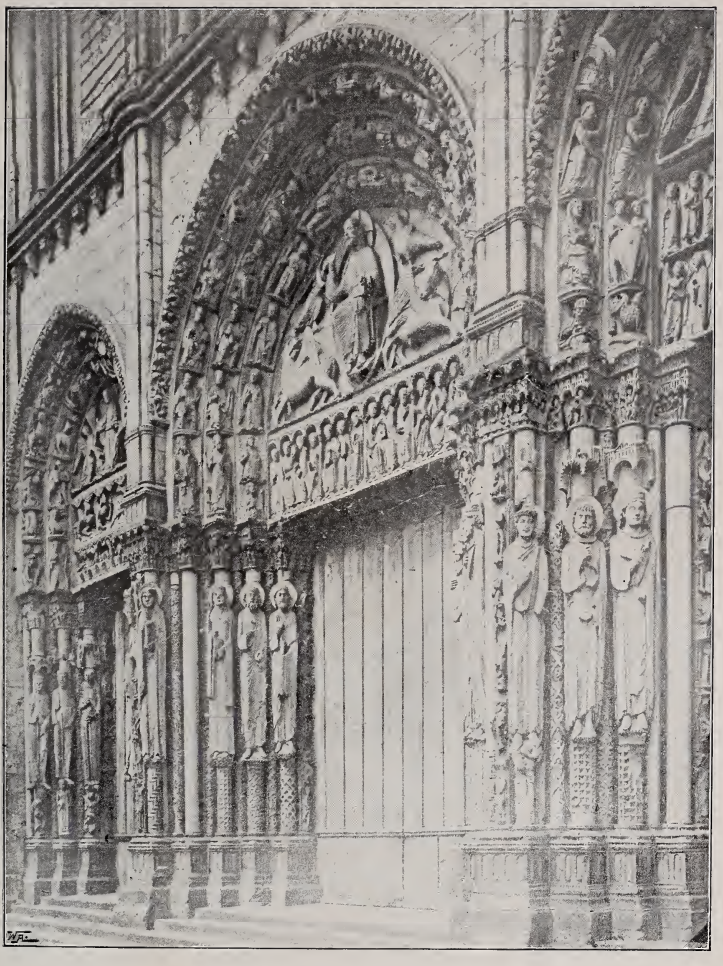
Angoumois és Poitou, Franciaország nyugati felének, templomai, amint azt különösen Angoulêmeben és Poitiersben látjuk, ismét új vonással gazdagítják a szobrászatot. A kelta fajtól lakott Bretagne-nak lévén szomszédjai, a fantasztikus diszítés még gazdagabb. A szobrászat minden kis falterületet hatalmába kerít, úgy hogy szinte elvész a szem az oszlopfőket és lábakat, valamint a frizeket és szegélyeket elborító tömött diszítésben.

E déli és nyugati iskolák mellett, keletről, Burgundiából, egy negyedik irány indul meg. Eredetét a cluny bencésekre vezetik vissza. Egyesítette magában azt a két különböző hatást, amely a többi iskolánál föllépett, s mint a legnevezetesebb két alkotása, az apátsági templom Vezelay-ben (403. kép) a XII. század elejéről és a székesegyház Autun-ben a XII. század közepéről, bizonyítja, a szabadon csapongó képzelet termékeit teljesen bizánci formákba szorították, sőt az emberi alakot annyira kiforgatták valójából, a ruha ráncait olyan mesterkélten vetették túlságosan apró, csigaszerű vonalakba, hogy még mintájukat is fölülmulták (l. az apostoloknak de még inkább a közöttük ülő Krisztusnak ruháját). A fantasztikus diszítés vágya annyira elkapta a művészeket, hogy az oszlopfőket nem a szokott leveldisszel látják el, hanem történeti jelenetekkel. A térnek ilyen fölhasználása azonban, mely céljának épen nem felel meg, már a művészi hatás rovására esik. Megjelenik rajtuk, valamint az apró reliefeken, melyek a főjeleneteket környezik, az ördög, a kisértés képe, evvel bevonult a szobrászatba a borzalmas, groteszk elem (404. kép.), a minek első nyomait már a toulousei iskola szolgáltatta.

404. kép. Oszlopfő az autun-i székesegyházból.

Annál érdekesebb a Megváltónak s az apostoloknak a feje, mert látni bennük a típustól való eltérést, az egyénítés nyomát. Ez a mozzanat fejlődik azután tovább a francia román szobrászat legkiválóbb emlékén a chartres-i székesegyház nyugati homlokzatának diszítésén a XIII. század elejéről (405. kép).

A középső kapu fölött a tympanonban négy evangelista között trónol a mandorlás Krisztus, az apostolok, angyalok és a huszonnégy apokalyptikus öreg egészíti ki a kapuzatot. A jobb kapuzatban a Madonna a gyermekkel, balra a mennybemenetel van ábrázolva. A két utóbbi jelenetet apró reliefek környezik a bibliából, az emberi életből és a tudományokból merített ábrázolatokkal és szimbolumokkal. A kapuzatok díszes oszlopai mellett szentek állanak, a szabadon maradt teret mindenütt roppant gazdag geometriai levél és figurális dísz borítja Az ismert, arlesi, motivumokból alakított kapuzat a diszítő szobrászatnak egyik



405. kép. A chartresi székesegyház főkapuzata.

legharmonikusabb remeke, amely magába gyűjtvén a dél és kelet iskoláinak kiváló sajátosságait, megteremtette a francia szobrászati stílust és hosszú időre mintájául szolgált a francia és német homlokzat diszítésnek. Két szempontból kiváló e hatalmas mű. Az első, ha szabad a szót legáltalánosabb értelmében használni, a kompozició, az a következetes, céltudatos eljárás, amelylyel a művész kifaragja a falterület minden részét, minden lapot, szögletet, élt alakokkal vagy ornamentális ékességgel borít, s ezt a mérhetetlen sok faragott díszt mind az építés szolgálatába hajtja, minden kis darab beleolvad az egészbe, s egy egységes ékességgé, a falterületet diszítő alkotássá válik. A diszítő elvnek ez a végletekig keresztül vitt alkalmazása teszi a chartres-i szobrász kiválóságának egyik felét. A következménye ennek, hogy az egyes alakok, különösen a nagyok, a szentek, hozzáalkalmazkodván föladatukhoz, a diszítéshez, az építő művészet törvényeit ismerik el kötelezőknek. Oszlopszerűen megnyulnak, a függőleges vonások válnak rajtuk uralkodóvá és komoly mozdulatlanság ömlik el rajtuk, mintha úgy merevedtek volna kővé. Külön, az épülettől elszakítva, hatásuk sokat veszítene, de így, mint az egésznek részei, zavartalanul hatnak, új stílust, az építészet követelményeitől meghatározott szobrászati stílust teremtenek meg. A másik mozzanat külső, de nem kevésbbé fontos. A klasszikus hagyományokból kinő a szobrászat, a ruha modernebb lesz, az arc új kifejezést vált, mely eltérőleg a régi antikizáló vonásoktól, a sablonos, üres arcéltől és tekintettől, egyéni színt ölt magára. Az élet még nem hatja át teljesen a hideg követ, a száj még néma, de a szobor már bővelkedik jellemző vonásokban, visszatükröződik rajta az emberi szépség. Ez a szépség volt ismeretlen a kereszténység diadala óta, majd ezer esztendeig nem ismerték föl ideálul a művészek, itt ébrednek először tudatára: ebben határozódik a chartres-i művész érdemének második fele.

Ide fejlődött a XIII. század elején a francia szobrászat, már csak egy lépés kellett, hogy a független faragó művészet kifejlődjék. Ezt a lépést azonban csak a következő korszak tette meg.

Hasonló vonásokat találunk a corbeili Notre-Dame-templom képmásain is (jelenleg St.-Denis-ben). A francia szobrászat elterjedt az ország határain túl is, az egész svájci szobrászat a francia hatása alatt áll, különösen a szomszéd Burgund művészete érzik meg rajta, de a finom formaérzék hiányzik, helyette a nemzeti elem, a merész képzelet uralkodik, mely csak úgy árasztja a sárkányokat, szörnyeket, közben jeleneteket az életből, sokszor tréfás, groteszk alakokkal (Zürich, monostor és folyosó). Az alakok tömöttsége a nehézkességig fokozódik, s durva fölfogással és kidolgozással párosul (genfi székesegyház).

Spanyolország szobrászata teljesen francia hatás alatt állott. Átvette északi szomszédjától a szobrászatot, mint diszítő művészetet, de még a maga tökéletlen érzékével sem a formákban, sem a kompozicióban nem tudta megközelíteni. Kapuzatai (p. o. az avilai St.-Vincente templomon és a santjago-de-campostela-i székesegyházon) hatalmas durva alakokkal vannak elborítva, melyek különösen a tympanonban bántók. Még a korszak vége felé sem haladják meg

azt a fokot, melyen a francia román-kori szobrászat megindulásakor állott, és messze elmaradnak a a francia szobrászatnak legkiválóbb román-kori alkotásától, a chartresi székesegyház kapuzatától.

A német szobrászat is eljutott a fejlődésnek ezen fokára, de csak a XIII. század közepén, mikor a két nemzet szobrászata kapcsolatba lép egymással. Az út azonban, melyet germán földön megfutott, jóval hosszabb és változatosabb, mint a szomszéd nép művészetéé, messzebbről kisérhető nyomon, változatosabb technikákon vezet keresztül. A különféle hatásokhoz, melyeket az antik és ó-keresztény szoborművek, a bizánci műipar termékei gyakoroltak a szobrászatra, csatlakoznak Németországban olyan tulajdonságok, melyeknek forrása a nemzeti életben,

406. kép. Ereklyetartó födőlapja Quedlinburgban.

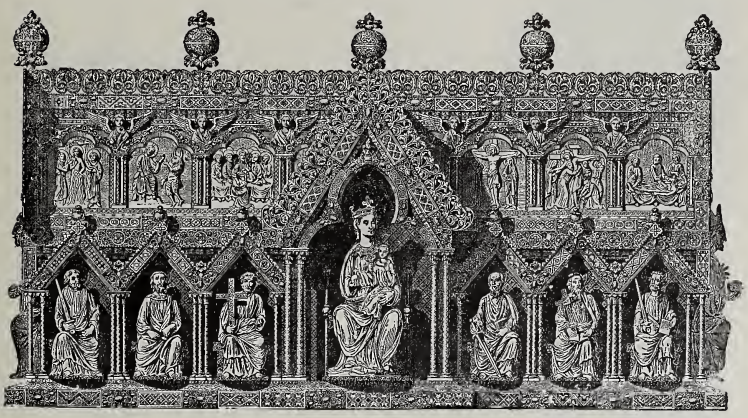
a lovagvilágban, a népek megbővült fogalmi körében, kiszélesedett világforgásában van és első sorban az erős nemzeti érzéstől buzgó, a korlátokat széttörő szellemben.

A képfaragó művészet előkészítő iskolája a németeknél a műipar volt. A keresztény hit és az egyház, a korszak uralkodó mozzanata, mint minden tevékenységet, a műipart is a maga szolgálatába hajtotta, a művelődéssel járó nagyobb vonzódás a díszes szerekhez s a püspökök, apátságok gazdagsága egész sorát teremtette meg a templom céljára szóló művészies faragott, festett műipari cikkeknek.

Legkorábban az elefántcsontfaragó jelentkezett. A többi műiparos, az ötvös, a rézöntő, a zománcfestő vagy egészen ismeretlen technikában próbálta meg erejét, vagy legalább a föladat volt előtte új, egyházi edények és szerek készítése. Az elefántcsontfaragó már tört úton járt, előzői a Karolingek korában eltanulták a bizánci mesterektől a műfaragás titkait. Folytatta most, ahol azok elhagyták, s a hagyományos formákat iparkodott összeegyeztetni a maga szellemi tartalmá-

val. Különösen erős volt a tevékenység a Rajna partján, ahol a Karolingek korában is virágzó iskola volt, s északon a szászok között, amely nép még kevesebb forma érzékkel, de több nemzeti sajátossággal állította elő a könyvtáblákat, pásztorbotokat, hordozható és útra szolgáló oltárokat, ereklyetartókat. Ezek közül egyike a legérdekesebbeknek I. Henrik állítólagos ereklyetartója még a X. századból Quedlinburgban (406. kép), födőlapján Krisztussal és az Úr életéből vett jelenetekkel. A mult ezredév alkotásaival összehasonlítva ezek a tömzsi, durva alakok mégis jelölnek haladást, van bennük természetes mozdulat és élet.

Az elefántcsontfaragó után jött az ötvös, a ki művészetének pazar fényével vonja be az egyházi szereket. Munkája van bőven. Arany vagy aranyozott



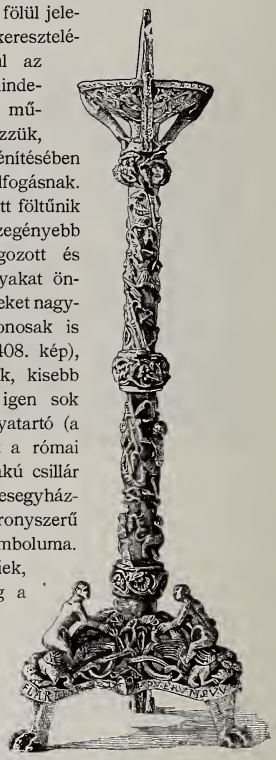
407. kép. Ereklyetartó az aacheni székesegyházban.

ezüstlappal vonja be az oltároknak a nép felé néző részét, nagyobb ereklyetartókat készít az oltárok fölé hosszukás szekrény alakjában, melyeknek fölépítése oszlopaival, íveivel a román bazilikákra emlékeztet (Nagy Károly ereklyetartója az ú. n. Mária ereklyetartó Aachenben, a három királyról elnevezett Kölnben), relief alakok, gazdagon huzódó diszítő vonalak közé gyöngyöket, drágaköveket, ókori gemmákat és kameákat foglal, tálakat, kelyheket trébel és kevesebb ízléssel, már inkább iparszerűen, kis meg nagy kereszteket (Hildesheimben, Engelbergben), amelyeket ünnepi alkalmakkor meg szoktak mutatni a népnek. Maga az ötvös egyre nagyobb szerepre jutván, lassanként háttérbe szorítja az elefántcsontfaragót, ő veszi át az oltárkák (Paderborn, Melk), szekrénykék (a müncheni Nemzeti Múzeumban) diszítését, sőt még pásztorbotokat is készít, kristály vagy drágakő diszítéssel. Jellemző vonásuk ezen ötvösművességnek az anyag értékes volta, a nemes fémek, valódi drágakövek, amelyek csillogóvá, tarkává, szemkápráztatóvá teszik.

De maga a műipar egészen a bizánci hatás alatt áll, ami az ötvös-művészet természetéből is következik. A bizánciak annyira kifejlesztették a technikát és hozzá alkalmazták az egyházi szerekhez, hogy bátran mintaképül szolgálhattak minden utána következő művészetnek. Akár a leghiresebb oltártáblát, a baseli antependiumot tekintsük (jelenleg Párizsban, Musée Cluny) Krisztussal a középen, körülötte a három arkangyallal és szt. Benedekkel, akár az aacheni Mária-ereklyetartót, melynek mellső lapján a Szűz trónol ölében a gyermek Jézussal és körülötte, két sorban, fölül jelenetek az Úr életéből a kereszteléstől a sírbatételig, alul az apostolok (407. kép): mindenütt a keleti császárság művészetének befolyását érezzük, mely csak az arcok egyénítésében enged tért a nemzeti fölfogásnak.

408. kép. Románkori füstölő.

Az aranyműves mellett föltűnik a rézöntő is, aki a szegényebb egyházak számára dolgozott és egyáltalán azokat a tárgyakat öntötte vagy trébelte, amelyeket nagyságuk vagy kevésbbé előkelő szerepük miatt a vagyonosak is csak rézből kivántak. Nagy számmal vannak füstölők (408. kép), kézmosók (aquamanile-k), kereszt és gyertyatartó lábak, kisebb és nagyobb világító szerszámok. Ez utóbbiak között igen sok érdekes alkotásra találunk. Megjelenik a hétkarú gyertyatartó (a braunschweigi székesegyházban), közvetetlen utódaként a római Titus ív reliefjén ábrázoltnak, a nagy függő, koszorú alakú csillár (Homburgban; Aachenben, Münster; a hildesheimi székesegyházban), amely meg fal alakú korongjával s rajta a toronyszerű lámpatartókkal az apokalypsis Jeruzsalemének a szimboluma. A rézöntésnek ezek a termékei igen különböző értékűek, de a művészi ízlésnek nem állanak magas fokán, még a legkiválóbbak is inkább csak egyszerűségükkel hatnak, míg a többiek a figurális, különösen állati és a leveles dísz bőséges, szinte mértéktelen alkalmazása miatt nehézkesek. Legjellemzőbb az öntött és cizellált gyertyatartó, melyet Bernward hildesheimi püspökről neveztek el (jelenleg a hildesheimi Magdolna-templomban). Bernward püspök (993-tól 1022-ig) nemcsak műértő volt, hanem a mint hírlik, maga is részt vett a nevéhez fűződő műalkotásokban. Ez a gyertyatartója (409. kép)



409. kép. A Bernward-féle gyertyatartó. (Hildesheim, Magdolna-templom.)

fantasztikus fonadéka a vadállatoknak, mesebeli szörnyeknek és emberi alakoknak, abból a szellemi tőkéből merítve, mely az északi népeknek ősi kincsük volt, mely egyaránt jelentkezett az ír miniatürökön, francia építészeti díszen és román kori egyházi szereken.

A műipartól a tulajdonképpeni szobrászathoz átvezető híd a bronzöntés, amelyet azonban már joggal számítunk az utóbbihoz. Odacsatolják magasabb céljai s a műalkotásoknak egyéni jellege. A bronzöntés Nagy Károly óta nem merült feledésbe s a X. században is virágzott. A XI. század legelejéről pedig már emlékeink is vannak. Az ércöntésnek ezen emlékei Németországnak abba a felébe vezetnek, mely az egész román korban élén állott a faragó tevékenységnek, Szászországba. Itt kezdődött és itt emelkedett legmagasabbra. A kezdet ugyancsak a hildesheimi öntőműhelyhez és Bernward püspök nevéhez fűződik. A már említett gyertyatartón kívül két emléke maradt fönn. Az egyik a hildesheimi székesegyház két érc ajtószárnya, a másik az ú. n. Bernward-oszlop, most a dóm udvarában, azelőtt a szt. Mihály-templomban. Az ajtószárnyakon nyolc-nyolc négyszögletes relief ábrázolat a világ teremtésének eseményeit mutatja be Ábel haláláig és jeleneteket Krisztus életéből születésétől föltámadásáig, míg az oszlop csavarmenetekben haladó szalagon gazdag anyaggal egészíti ki Krisztus életét azzal, ami a kapun hiányzik. Mind a két alkotás a kezdet nehézségeiről beszél. A kapu reliefjei kezdetlegesek, az alakok durván vannak mintázva, alulról fölfelé mindjobban kiemelkednek a lapból, a fejük és kezük már egészen szabadon áll, a tér követelményeiről a művésznek nincs semmi tudomása, de nagy érdemük a közvetetlenség, a természetes kifejezésre törekvés. Az oszlop domború műveihez kétségkívül Róma diadaloszlopai adták a gondolatot, melyeket Bernward római tartózkodása alatt maga is látott. Még a kompozició, az apró alakoknak összezsufolása is rájuk emlékeztet. A reliefeken kevesebb az eredetiség, a mozdulatok tipikusak, de több a plasztikus érzék az egészben, ügyesebb a kidolgozása (410. kép). Az augsburgi dóm érckapuját szintén reliefek ékesítik, egyes alakok. Van bennük csín, de még kevesebb a közvetetlen élethűségből. A XI. századból van még egy pár öntött sírtábla elhalt fejedelmek és egyházfők másával (Merseburg, Sváb Rudolf), egy pár öntött állati alak és templomdísz, de hogy a szász érc-

410. kép. A hildesheim-i Bernward-oszlop.

öntés még a XII. században is virágzott, annak nagyobb bizonyítéka az a körülmény, hogy az opus teutonicum alkotásai Angliában is keresett cikkek voltak, sőt Oroszországból is kaptak az ércöntő műhelyek megrendelést (érckapuk Gnezenben és Novgorodban).

411. kép. Keresztelő medence a lüttich-i Bertalan-templomban.

A XII. században azonban nagyobb hírre vergődött a Dinant németalföldi városban virágzó műhely, amely földrajzilag és művészeti szempontból is közelebb esett Franciaországhoz. Híre oly nagy volt, hogy az ércöntőket Franciaországban csak „dinandiers"-nek nevezték. A Lambert Patras-tól öntött keresztelő medence, jelenleg a lüttichi szt. Bertalan-templomban (411. kép), meg is érdemelte a dicsőséget. A tizenkét bikán nyugvó medencének szt. János és az apostolok életéből vett keresztelő jelenetei tér és formaérzékről tesznek tanuságot, egyszerűségük az ó-keresztény ábrázolatokra emlékeztet. Sem Gellért mester műve, az osnabrücki keresztelő medence, sem a hildesheimi székesegyházban levő nem mérkőzhetett vele, ez utóbbi gazdagabb és díszesebb, de merevebb és mesterkéltebb is.

A tulajdonképpeni faragó művészetnek a XI. században fa és elvétve kő volt az anyaga, hozzájárult a stucco, de emléke alig maradt, jelentős egy sem, mind azon a fokon állanak, mint a regensburgi szt. Emeram-templom előcsarnokának farelieffjei, amelyeken csak lassan töri meg a bizánci hatást az újabb szellem. Ez a század a próbálgatás kora volt, azé a hosszú folyamaté, mely a bizánci és ó-keresztény emlékek másolásából végeredményében, két századdal utóbb, a bevégzett alkotásokat teremtette. Már a korszak végéről vagy a XII. század elejéről való a vesztfáliai Horn mellett kemény kőfalba vágott 20 m^3-nyi nagyságú relief, az ú. n. Externsteinen, Krisztus levétele a Keresztről. Arimathiai József és Nikodémosz leemelik a keresztről a holttestet, lent a Szűz és a kedves tanítvány várják, a kereszt fölött az Atyaúristen fogja föl a gyermek képében elszálló lelket. Két oldalt a megszemélyesített hold és nap vesz részt a fájdalomban. Az alsó jelenetet már megrongálta az idő, az első emberpár képe volt a kigyótól átfogva (412. kép). Az elrendezés egyszerű, a test formái kezdetlegesek és igen durvák, de a megindultságot, a mély fájdalmat, ha nem is az arcban, legalább mozdulatokkal megindítóan fejezi ki.

Még az egész XII. század művészete sem nőtt ki a kezdet nehézségeiből. Ujra a szász földön vehető észre a legnagyobb haladás, de még mindig rövid a lépés, amely az egyes alkotásokat elválasztja. Az ábrázolatok rendes anyaga a

stucco, ez az aránylag könnyebben mintázható anyag, rendesen szinezve. Eleinte (goslari és merseburgi székesegyházak) nehézkes az alkotás, durva a kéz, mely faragta, majd a változatosság váltja föl, élénkség a mozdulatokban, de a régi félszeg alakok, merevség az arcban megmarad, (Gröningen, a nyugati karzat mellvédje) és még a legkiválóbb alkotások, a halberstadti Liebfrauenkirche s a hildesheimi szt. Mihály-templom kórusának falán levő reliefek, sem tudtak megszabadulni bizonyos elfogódottságtól, bizonyos merev ünnepélyességtől. Itt az apostolok és közöttük a Madonna, még mindig túlságosan komolyak, a kifejezést a szigorúság pótolja, ott kétfelől Krisztus és Mária az apostolok társaságában még mindig tipikus alkotások, de már Hildesheimben szép formákat, művészi redőkben hulló ruhát és az oszlopok fölött ülő angyalokban kedves alakokat látunk, Halberstadtban pedig a komolysággal méltóság is párosul, a tipikus arcok megenyhülnek, szelidség, nemes vonások vegyülnek beléjük. Nincs sok változatosság az alakokban, arckifejezésük, ruházuk is egyforma, de azért annyi formaérzéket tanusit a művész, hogy innen a haladás a következő emlékekre már nem látszik olyan nagy ugrásnak.

Ezek az emlékek a wechselburgi apátsági templom és a freibergi Máriatemplom szoborművei a XIII. század első feléből. A majd három százados művészi gyakorlat itt termi meg a szász iskola számára a legszebb gyümölcsöket. Wechselburg-ban a szószék kőből faragott, aranyozott és szinezett erősen kidomborodó reliefjei* és még inkább a keresztre feszítésnek az oltár fölött emelkedő hatalmas fából faragott jelenete a román szobrászat tetőpontját jelenti. Ott Krisztus, meg az önföláldozását és a megváltást szimbolizáló ó-testamentomi jelenetek, itt egy hatalmas kereszt, rajta a megfeszített Üdvözítő, fölötte az Atya, kétfelől angyalok sietnek mintegy enyhíteni a fiú kínjait, a kereszt lábánál Arimathiai József kehelybe fogja föl a megfeszített mester vérét, jobbra tőle Mária, balra János lábuk alá tapodják az ó-világ képviselőit, a pogányságot és a zsidóságot (413. kép). Mind a két emlék, különösen a kereszt, messze meghaladja az egész kor művészetét. Tárgyban s csoportosításban nincs ujság, ünnepélyes nyugalom ömlik el a jelenet személyein, de a szelidséget itt már a szépség váltja föl, az emberi test

412. kép. Domború-mű a Horn melletti ú. n. Externstein-ről.

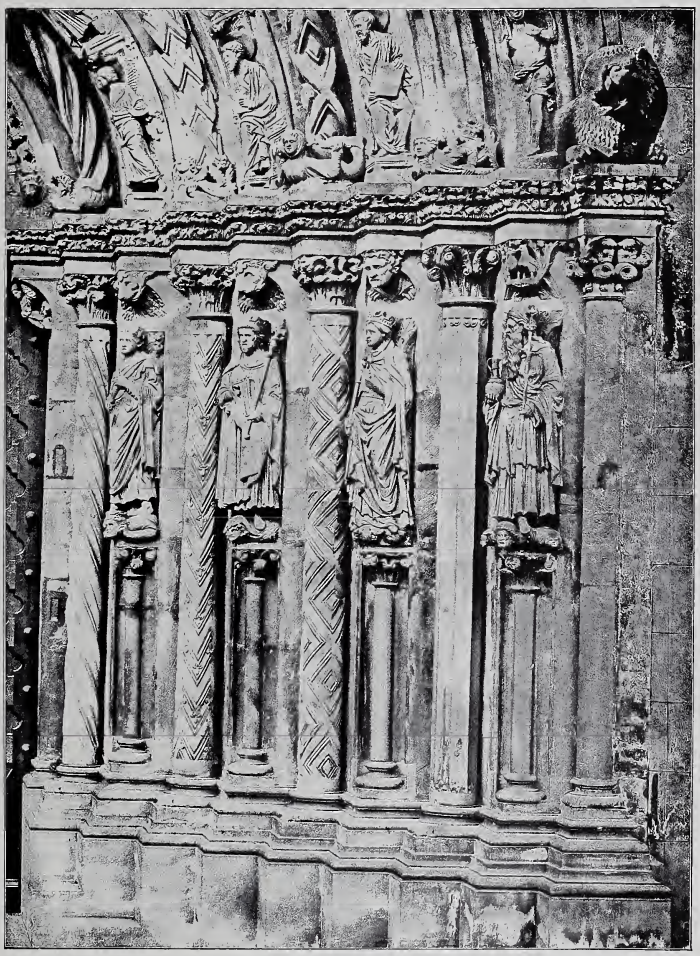
* A szószék fölépitése föltűnően emlékeztet az olasz szószékekére. Különösen nagy az egyezése a Groppoliban lévő majdnem teljesen egykorú szószékkel.

alakítása, a ruhák gazdag faragása és az arcok is valódi szépséggel, enyhe bájjal gyönyörködtetik a szemet, a mi egyaránt vall a művész forma érzékére és a természet tanulmányozására. (Krisztus karja és válla, Mária kezén az erek!) A művész még nem merte a fájdalmat a maga nagyságában kifejezni, Krisztus arca inkább a megadást, a kínokat nemesen tűrő lelket, mint a szenvedőt tükrözi vissza, a Szűzön és az apostolon is csak a mély megindultság látszik, de ezek az érzelmek határozottan és jellemzően nyilvánulnak egész lényükön, szemükben és mozdulataikon.

413. kép. A wechselburg-i vártemplom fakeresztje.

A freibergi templom északi homlokzatának, az aranyos kapunak, diszítése szoros kapcsolatban áll a wechselburgi szoborművekkel. Ha nem is egy kéz faragta a két templom diszítését, kétségtelenül egy iskolához tartoztak a művészeik. A freibergi mester ügyessége még meghaladja a másikét, az egyes személyek szabadabbak, több bennük az élet, a kompozició is egységesebb, az egész kapuzat nagyszámú alakjai egy gondolatban olvadnak össze, de sem a természet hű megfigyelésében, sem a kifejezés mélységében és nemességében nem versenyezhetnek az előbbivel. Ott inkább a lélek, itt a külső vonja magára a figyelmet. A képünkön (414. kép) föltüntetett része az arany kapunak, a jobb kapu nyílás (balról kezdve Nahum, Dávid, az Ecclesia, Áron) azonban azt is bizonyítja, hogy a szobrász megértette azt a föladatot is, amit a szobrok helye rótt reá, a szobrászati diszt részévé tette az építészetnek és a kapuzatnak architektonikus vonalai közé illesztette.

A német szobrászatnak ezen a fokán félreismerhetetlen a kapcsolat a francia művészettel. A freibergi kapuzat nem másolata ugyan a francia homlokzatoknak, még közvetetlen hatást sem lehetne rajta kimutatni, de az egész elrendezése, sőt az arcok típusa, a szabályos, szép vonások, is élénken emlékeztetnek a francia kapuzatokra, amint azok legtisztábban a chartres-i székesegyház homlokzatán



414. kép. A freibergi aranyos kapu részlete.

megjelennek. Ettől a ponttól kezdve a két nemzet szobrászata szorosabb viszonyba lép, melyben a francia játszsza a főbb szerepet.

Már a bambergi székesegyház szoborművein erősen megérzik a francia hatás, de ezek az alkotások a következő korszak művészetébe tartoznak. Ami szobormű a bambergi templomban a XIII. század első feléből való, az még egészen a XII. század ábrázoló módjára vall és sem a francia, sem a szász iskola hatását nem érezteti. Legjelentékenyebbek a szt. Györgyről nevezett kórust a mellékhajótól elválasztó magas korlát reliefjei, az angyali üdvözlet, szt. Mihály és az arkadok alatt a párosan egymással szembe állított apostolok és próféták. Messze elmaradva a szász iskola művei mögött, inkább ó-keresztény hagyományokon épülnek föl és némi francia szellem szinezi őket. Az előbbit a modoros kidolgozás, az utóbbit az élénk, mozgalmas helyzet és kapcsolat tanusítja (415. kép).

415. kép.
Próféták a bamberg-i dóm korlátján.

Észak Európa többi germán és kelta népénél ebben a korszakban még valódi szobrászat nem volt. Az egyedüli anyag, a melyből a britt szigeteken és Skandináviában faragtak, a fa volt, gyakorlatlan kézzel durva, kezdetleges, majdnem rossz munkákat készítettek. Az angol szobrászati emlékeken mindamellett fölismerhető néha a bizánci hatás, de a legnagyobb tulságában, a legmerevebb formájában; a norvég faragványokat, amelyek még sokszor a germán míthoszból veszik a tárgyukat, hasonlóképpen a legnagyobb kezdetlegesség jellemzi.

2. FESTÉSZET.

A román kor képírásának fejlődését ugyanazok a viszonyok határozzák meg, mint a szobrászatét, ezért a fejlődésében sok a rokon vonás, sok olyan mozzanatra akadunk, melyet már a szobrászat tárgyalásánál megfigyeltünk. Az első és legfontosabb az a megegyező viszony, a melyben a tulajdonképpeni monumentális szobrászat és képírás az építészettel áll. Az építészetet kedvelte az egész korszak, a művészetek közül a legjobban, a másik két művészet csak arra szoritkozik, hogy alkalmazkodjék hozzá és az építészet teremtette falterületeket diszítse.

Amint a szobrászat teljesen a vallás szolgálatában állott, a képírónak is az volt a tiszte, hogy a szentegyház nagy puszta falait, melyeket az építő mester kellőleg nem tagolt, szines ábrázolatokkal borítsa, az apszist, a kórust, a középhajó mennyezetét és oldalfalait élénkítse. Világi tárgyú ábrázolatot nem ismerünk,

a hire is csak egy párnak jutott reánk (a merseburgi palotában I. Henrik győzelme őseinken). Így természetesen a képírás teljesen vallásos jellemű volt, s az egyházi hatóságtól reábízott tárgyakat örökítette meg. Ujság nem volt a tárgyakban, maradtak a régi hagyományos ábrázolatok, csak a körük bővült, fejlődött, olyan módon, mint a szobrászaté. Eltérés a két művészet tárgyai között csak annyi van, amennyit elütő természetük megkiván. A szobrászat egyes alakokat mintázott inkább, ami a három méretű térbeli ábrázolásnak jobban megfelelt, a képírás, a két mérettel dolgozó művészet, inkább nagy jeleneteket komponált a sík lapon. De nemcsak a művészetüknek eltérő természete, hanem a rendelkezésükre álló hely is erre szorította; a képírásnak nagy, széles lapokat jelölt ki az építőművész, amelyeket legalkalmasabban egész jelenetekkel, történetekkel tölthetett ki. A szemben álló párhuzamos falak azután nagyon támogatták a keresztény fölfogásban gyökerező, misztikusnak nevezhető vonzódást ahhoz a párhuzamossághoz, amelyet a naiv, de gondolkodó, mindenütt kapcsolatot, viszonyt kereső keresztény lélek a szövetség két könyvének megfelelő részeiben keresett és talált. A katakomba-képírástól kezdve mindég volt nyoma ennek a párhuzamos fölfogásnak és ábrázoló módnak, a román kor szobrászatában is fölismertük, itt a festészetnél még szembetűnőbb.

A megszokott bibliai tárgyak közül ebben a korban mind nagyobb tiszteletre és szerepre jut az Isten anyja, s amit a bizánci művészet kezdett, az anya és fiú párhuzamos szerepeltetését, az itt tipikussá válik. Új tárgyakul kinálkoztak a megindító fordulatokban gazdag legendák, ami szoros kapcsolatban van az egyre hatalmasodó szerzetes rendek uralmával a művészetben s a kornak romantikus, a csodásat kedvelő hajlamával. Ez a lelkület magyarázza azokat a nagyszámú alkotásokat is, melyek nem elégszenek meg a történetekkel, mondákkal, hanem apokalyptikus, képzeletet foglalkoztató jeleneteket (416. kép), az utolsó ítélet s a másvilági élet mozzanatait örökítették meg.

Míg így a képírás tartalmát nagyrészt az általános keresztény képzetvilág szabta meg, a régi hagyomány élt benne tovább, addig a formát, a kifejezés módját, nem vehették át egyszerűen a mult emlékeiről. Ebben tér el leginkább a két művészet. A szobrászat az elsajátított formákat fejleszti tovább, így lesz tipikussá; a festésnek sajátos technikája nem volt, s mikor mint falfestés föllép, nem csatlakozhatott olyan közvetetlenül meglévő alkotásokhoz, mint a szobrászat az elefántcsont faragáshoz és a műipari cikkekhez. A Karolingek korában virágzott ugyan a miniatürfestés, de annyira eltért tőle a falkép célja, anyaga, rendeltetése, mérete, hogy a miniatortól a falfestő nem tanulhatott.

A monumentalis festés pedig északon egészen ismeretlen volt az első ezer esztendőben, úgy hogy a képíró sokkal nehezebb helyzetben volt, mint a faragó. Mindamellett nem volt teljesen magára hagyva, csak annyira, hogy nagyobb fáradsággal, több eredetiséggel kellett szert tennie sajátos kifejező, ábrázoló módra, nagyobb lépést kellett megtennie, míg a rendelkezésére álló mintákból megtanulhatta a nagy ecset kezelését, a szinek hatásának titkait a nagyméretű falterületen. Ilyen mintákul kinálkoztak a bizánci festett faltáblák, az itáliai és görög zománc

és niello munkák, melyek ingó voltuk miatt könnyen elkerülhettek s nagy számmal el is jutottak északra, talán monumentális művek is, ha egy-egy művészszerzetes személyesen ellátogatott Rómába vagy a Boszporus mellé, esetleg külföldi művész is járt kolostorukba: mindez bizonyítja, hogy kaptak az Alpokon inneni művészek oktatást, mintát, de még mindég sokat kellett fáradniuk, küzködniük, míg elsték a tanításból és a mintákról a festés titkait. Ez a fáradságuk azonban megteremte gyümölcsét, ennek a révén nem váltak alkotásaik olyan tipikusakká, megkötöttekké, mint a szobrászaté, több volt bennük a szabadság, a mozgalmasság és az élet. A képek a jelen évezred első negyedében meg sem közelítik szépségben, finomságban a szobrászat remekeit, a chartresi vagy wechselburgi emlékeket — a festőknek sokszor még a természetes formák iránt is hiányzik az érzékük, a szépek iránt majd mindég — de pótolja kárunkat az a becsületes küszködés, melylyel a történet értelmét, tartalmát ki akarják fejezni, s az a szorgalmas törekvés, melyet az anyag és a szinező eszköz teljes meghódítására fordítanak. Még elmélete is támad ennek a buzgalomnak, a festésben járatos barátok írásban rakják le gyakorlatukat. A leghiresebb közöttük Theophilus értekezése a különféle művészetekről, azaz művészi technikákról (Schedula diversarum artium), a XII. századból, valószinűleg Rugerius helsmerhauseni bencés munkája.

Ebben a korban már nagyon szétválnak az emlékszerű képírás és a műipari festészet útjai, más célokat szolgáltatnak, máshonnan merítenek.

a) *A monumentális képírás.*

Németország. Az emlékszerű képírásnak legjellemzőbb emlékei, amint már az előbbiekből is lehet következtetni, a falfestmények. Valószinűleg a legtöbb román templom üres, diszítetlen belsejét és gyakran a vízszintes famennyezetét ékesítették képek, amelyek azonban kevés kivétellel elpusztultak. A fönnmaradt emlékek csekély száma nagyon megnehezíti, hogy róluk egységes képet alkossunk. Az idő nagyon kegyetlenül bánt el a régi festményekkel, a vakolat lehullott, a szín megfakult, s az emberi kéz meg a megmaradtat is mészréteggel vonta be, úgy hogy sokszor valójában ki kellett ásni a festett ábrázolatot a fehér vagy szürke réteg alól. A vezető szerep Németországé, a többi északi nép képírását sem terjedelemben, sem jelentőségben nem lehet a némettel összemérni.

A falfestmények közül a legrégebbiek az oberzelli szt. György bazilika képei a X. század végéről (984—990). Oberzell vidéke, a kis Reichenau-sziget a Bodenitavon, székhelye volt azoknak a szerzeteseknek, akik az egész környéknek, magának a st.-galleni kolostornak is festői szükségleteit ellátták. Hírük messze elterjedt, valószinűleg az ő iskolájukból kerültek ki azok a festők is, kik a XI. század közepe táján a württembergi Burgfeldenben a kis templomot diszítették. Egy századdal később tűnt föl az a, valószinűleg kölni, iskola, mely a XII. század második felében a schwarzrheindorfi templom boltozatos falait és a brauweileri bencés apátság káptalan-termét képekkel borította, míg a korszak végén a XIII. századnak már nagyobb számmal megmaradt alkotásai közül különösen három

emelkedik ki, Szászországban a braunschweigi székesegyház, Vesztfáliában a soesti-münster és Ausztriában a gurki székesegyház falképei. E nagyobb, egész ciklusokat fölölelő alkotásokhoz járulnak még a kisebb terjedelmű falfestmények Methlerben, Klein Homburgban, Pürggben, Hartbergben stb.

Az oberzelli szt. György bazilika képei (l. a XXIX. táblát) a középhajó oszlopai fölött, három ízléses maeander szalagtól határolva, két sorban vonulnak el, fölül az ablakok között apostolok, alul nyolc jelenet, minden oldalon kettő, Krisztus urunk csodatételeivel, a nyugati apszis külső felén, már romlottabb állapotban, a keresztre feszítés és az utolsó ítélet. A kompozició, elrendezés ügyes, az emberekben van kifejezés (inkább a tartásban, mint az arcban), de még nagyon esetlenek, ügyetlenek. Talán nem csalódunk, ha maga a tárgy, a fiatalos arcú Krisztus, a keresetlen redőkben lehulló ruha, a kifejező kézmozdulatok, az architektonikus háttér bizonyságának hitelt adunk és igen szoros kapcsolatot keresünk az itáliai falfestés és az oberzelli képek között. Lehet, hogy csak egyszerűen Rómában járt német művészek festették, akik ismeték a hasonló korú és jellemü ábrázolatokat (p. o. a S.-Clemente-belit), de nem tartjuk lehetetlennek, hogy itáliai festő ecsetje közvetetlenül is közreműködött ezen zöldes-kékes alapra enyhe, keveretlen szinekkel festett alkotásokban. A küzdelem azonban a világos kifejezésért, az élénk szemléletes előadásért, már az új idők jele, és ebben meghaladja az ó-keresztény ábrázolásokat.

416. kép. Falkép a schwarzheindorf-i templomból.

Az oberzelli alkotások mellé sorakoznak időrendben az említettek, de a fejlődés lassú, inkább csak a régi tradicióktól való fölszabadulásban áll, az ünnepélyes merev csoportok helyébe mozgalmasak, cselekvők lépnek. Már a schwarzrheindorfi és brauweileri alkotások mutatják a haladást. Mint az Athos-hegyi templomokban, itt is minden puszta területet színréteg föd, a nagyobb mezőkbe jelenetet komponál, a kisebbeket egy-egy hosszura nyúlt alakkal, médaillonokkal ékesíti, vagy legalább geometriai diszítéssel tarkázza a festő. Sőt egészen kánonszerű elrendezés jön lassanként divatba. A templom legfontosabb helyét, az apszist, a trónoló Krisztus foglalja el, vagy megosztja hatalmát Máriával, köröttük az evangélisták, apostolok és az üdvözültek. A középhajó falait vagy az alsó templomnak, ha van, egész boltozatát a bibliai

történet számára foglalták le, meg-megszakítva azoktól a nagy arányú hatalmas koncepcióktól, amelyeket buzgó szerzetes az Isten országáról festett a bibliai szűkszavú utalásaira, jövendőléseire támaszkodva (l. a 416. képet).

A legkevésbbé sikerültek a különféle megdicsőülések, első sorban a trónoló Megváltó és a Szűz anya. Az ilyen ábrázolások, például a methleri templom apszisában (417. kép), ép oly hidegek, élettelenek, mint mintaképeik a bizánci mozaikon, ép oly pazarul bánnak az aranynyal, sőt még egyes mellékes vonásokban is fölismerhető az elefántcsont tábláktól vagy zománc munkáktól közvetített bizánci fölfogás (Krisztus haja). Így rajzban látva magunk előtt a jelenetet, mintha csak egy egész lapra terjedő miniatür-kép állana előttünk!

Sokkal sikerültebbek a történeti ábrázolások. Van rendesen valami gondolati egység, amely összetartja őket. Vagy a párhuzamosság, amelyre föntebb hivatkoztunk, a két szerződés megfelelő jelenetei között, vagy az Üdvözítő személye kapcsolja egymáshoz őket, néha egy-egy gondolat, amint a történetben sokféleképen megnyilatkozott (p. o. a brauweileri terem 24 mezőjében a hit ereje és győzelme a szenvedésen és kisértéseken). A legnagyobbszerű alkotások közé tartozott a braunschweigi székesegyház, melynek minden fala ki volt festve s a képek egységes alkotásként tekintve: a bűnbeeséstől az utolsó ítéletig az egész keresztény gondolat- és érzésvilágot összefoglalták.

417. kép. Falkép a methler-i templom apszisában.

Ennyi különféle tárgyat dolgozván föl, természetesen a művészek ábrázoló tehet-

sége is különféle vonásokat mutat. Van azonban egy olyan kiválóságuk, amely föléje emeli az összes ó-keresztény mozaikoknak, akár az eddig bemutatott történeti jeleneteket nézzük, akár a gurki székesegyházban az apácák kórusát ékesítő festményeket (p. o. Krisztus bevonulása Jeruzsálembe 418. kép), és összevetjük ezekkel a methleri templom képét, kitűnik a mult és a jelen, a hagyomány és az új szellem között a nagy eltérés: az élénk, mozgalmas jelenet, a szabad, cselekvő emberek, a közvetetlen nyilvánulása az életnek, amit eddig legföljebb egy-egy miniator apró képén vehettünk észre. Kitetszik mindegyikből, hogy

418. kép. Falkép a gurk-i dómból.

művész nem másolt, nem a képzelet idealizált alakjait akarta falra vetni, hanem a történeti jeleneteket úgy, amint azokhoz hasonlókat az életben látott.

Az eredmény azonban nem felelt meg mindig a szándéknak, a művész nagyobb volt a jelenet elgondolásában, mint megalkotásában. A festő arra vállalkozik, hogy élő csoportokat helyez el a térben s megpróbálja őket nem egymás mellé állítani, mint a mozaik ábrázolatok kedvelték, hanem amint a valóságban el vannak osztva a tömegek. A föladat legtöbbször meghaladta az erejüket, mert az alakok, amint minden szilárd alap nélkül a levegőben lebegnek, éppen nem felelnek meg a tér követelményeinek. A XIII. században a gurki és braunschweigi képek azon-

ban már közelebb viszik a képírást a megoldáshoz, fejlettebb tér-érzékkel vannak megkomponálva.

A braunschweigi székesegyházban a szt. Balázs életéből vett jelenetek, valamint a gurki Bevonulás Jeruzsálembe fényt derítenek még a román falfestés egy másik sajátságára is: Az alap rendesen sötétkék s reá vörössel kirajzolta a képíró a határoló vonalakat, a vonalak közé enyhe, világos szineket, különösen sárgát, vöröset és zöldet rakott, egy pár srafirozó vonal, egy pár ránc pótolta az árnyékolást. Ezekkel az egyszerű eszközökkel igen kellemes, megnyerő színhatást tudott előidézni a művész. A képek természetesen a perspektivát nem ismerik, az erős árnyékolásra gondot nem fordítanak, s így nem keltik föl a nézőben a domborúság érzetét, szines lapoknak, nem pedig testekből álló tömegnek látszanak, úgy hogy inkább a falakat borító szőnyegek benyomását teszik: mintha csak az alakokkal teleszőtt függönyök nyomán, azok hatása alatt keletkeztek volna. Valószinűleg ez is volt a keletkezésük módja; a függönyök és szövetek divatát a román bazilika átvette a bizáncitól, majd mikor a műépítő képekkel akarta pótolni a helyüket, a festő ragaszkodott a régi diszítés mintáihoz.

A rajzban sem elég biztosak. Ahol járt úton haladnak, mint p. o. a methleri templom falképein, ott a ruha elrendezése, a testrészek alakítása, s magának a testnek föltüntetése, mintha megtartott volna valamit a klasszikus finomságból, ahol azonban a festő inkább a saját tehetségére támaszkodik, ott a rajz durvább, esetlenebb.

A román bazilikák famennyezetét is — mikor a főhajó fölül vízszintesen volt zárva — gyakran diszítették képek, amelyek azonban anyaguk romlandósága miatt még nagyobb mértékben estek áldozatul az időnek, mint a falképek. A kisebb jelentőségű maradványokat (p. o. a svájci Zillisben) nem tekintve, a műszerető Hildesheim őrizett meg a szt. Mihály-templomban ily mennyezetképet, mely öt hosszú sorban Krisztus családfáját adja. Ezen a mennyezetképen a középső sornak nagyobb alkotásai két jelenettel, Ádámmal és Évával a tudás fája mellett meg az alvó Jesszével indulnak meg, amint kinő belőle a fa gyökere, mely körülfonja a következő mezőkben a négy királyt, azután Máriát és a legvégén Krisztus urunkat. A többi négy sorban a próféták, Krisztus ősei, az arkangyalok, az evangelisták és a négy paradicsomi folyó stb. talált helyet. Mint diszítő festészet, ebben a XIII. századbeli alkotásban éri el a román művészet a tetőpontját. Bár a bizánci hatás félreismerhetetlen, bár a szinezés éles, sőt a vörös és kék ellentéte tarkává teszi, és az egyes ábrázolatok messze elmaradnak a század kiválóbb alkotásai mögött: mint egész, mint egységes alkotás olyan ízléses, olyan harmonikus és stílszerű, annyira hozzáalkalmazkodik a céljához, hogy minden versenytársát fölülmulja a képírás terén.

A hildesheimi mennyezetkép átvezet a táblaképek-hez, amelyek ebben a korban már elvétve föltünnek az északi népeknél is, de még nem is sejtetik azt a nagy virágzást, amelyre a következő korszak emelni fogja. Ilyen az a két soesti táblakép, melyek közül az egyik a faragott vagy trébelt oltárlapot pótolta, a másik retabulumképpen az oltárt magát diszítette. Az arany alapon, bizánci

módra festett jelenetek valószinűleg a Boszporus mellől Vesztfáliába került táblaképek hatása alatt születtek meg.

Egy harmadik technika, az üvegfestés, meg éppen ebben a korban emelkedett művészi szerepre. Ebben az időben kezdték az ablak-védő függönyöket üvegtáblákkal pótolni és valószinűleg már a X. században (Tegernsee, Bajorország) megtalálták a módját, hogy a föladatot szines üveglapokra bízzák. Mozaikszerűen egymás mellé raktak és ólomkeretbe foglaltak szinesen öntött apró üvegtáblákat, ezekre a legrégibb korban egyedül ismert üvegfestő szerrel, a fekete olvasztó színnel (Schwarzlottal), megrajzolták a körvonalakat, a tulajdonképpeni rajzot, és erős tűzben beégették. Így kapták azokat a nagy szines üveglapokat, melyek az ablakkeretbe illesztve mintegy folytatását alkották a fal szines diszitésének, eleinte csak három alapszínben, vörösben, sárgában és kékben. Eredetükre rávall egész jellemük: mint a szőnyeg-diszités helyettesítője maga is osztozik a szőnyeg-ábrázolás tulajdonságaiban, még nagyobb mértékben, mint föntebb a falfestésnél láttuk; perspektivikus mélység, természethűség egészen hiányzik belőlük, az ábrázolások teljesen a sima lap benyomását keltik s első sorban diszitő szerepűek.

419. kép.
Festett ablak a klosterneuburgi templomból.

A legrégibb német festett ablakok a XII. század elejéről valók: Augsburgban; a XIII. közepéről származnak a strassburgi münster, a klosterneuburgi, bückeni szentegyházak ablakai; s a legkiválóbb német alkotások, a kölni székesegyház, és a legdeni templom ablakának díszei. A magas, keskeny ablakokat rendesen egy-egy teljes alak képével töltötték ki, míg a szélesebbeket, nagyobbakat egész jelenetekkel, apró mezőkre vagy médaillonokra osztva az ablak fölületét. A haladás az augsburgi merev, holt alakoktól, melyeknek durva kidolgozása a legtökéletlenebb bizánci ábrázolatokra vall, egészen a kölni és klosterneuburgi nyulánk, hajlékonyabb alakokig (419. kép), félreismerhetetlen, mindamellett még a legfejlettebb alkotásokban is van valami nehézkesség, valami, ami a régi, elmult idők művészetére emlékeztet.

Franciaország az üvegfestésnek tulajdonképpeni hazája, itt indult meg s innen terjedt át Németországba. Írásbeli följegyzések szerint már a X. században voltak Reimsben festett ablakok, a XI.-ből már emlékeink is vannak. Innen kezdve gazdag változatosságban folyik a francia üvegfestés fejlődése. Mindjárt az elején

Le-Mansban a dóm ablakokon élénk, mozgalmas csoportokkal találkozunk és pompás színharmoniával. A XII. századból legfontosabb emlék a Suger apáttól épített st.-denisi templom kórusában a kerek üvegképek, melyeknek élénk szinü (piros és kék), ügyesen csoportosított jelenetei mintául szolgáltak nemcsak a francia művészeknek, hanem közvetve a németeknek is. A képünkön föltüntetett angyali üdvözlet (420. kép), a Madonna lábánál fekvő donatorral* bizonyságot tesz a st.-denisi képek jelleméről: a rajz durva, az emberalakok esetlenek, de van bennük élet és kifejező mozdulat s a diszítő vonalakban csin.

A XII. század végén és a következő elején keletkezett az üvegfestésnek egyik legterjedelmesebb és kétségtelenül legnagyobbszerű alkotása: a chartres-i székesegyház szines ablakai. A 145 ablakot roppant sok történeti jelenet borítja, úgy az ó-testamentomból, mint az újból, közben próféták, apostolok, szentek (p. o: Szent György, l. a XXX. táblát) és donatorok alakjai, sőt ez utóbbiaknak polgári foglalkozása, a különböző ipari munkálkodások, is helyet találnak az üvegen és evvel bevonul a művészi ábrázolás tárgyai közé a világi élet is. A sokféle tárgy, a különböző tartalmú jelenetek nagyszerű, változatos ciklussá egyesülnek, melyet azonban sem közös gondolat, sem szimbolikus kapcsolat nem tart össze. A kapuzat képfaragóival ellentétben itt nem nyugalomra, szépségre törekedett a művész, hanem a maga bizonytalan körvonalaival, egészen lapos, szőnyegszerű alakjaival a mindennapi élet képét akarta adni. (p. o. A tékozló fiú, 421. kép).

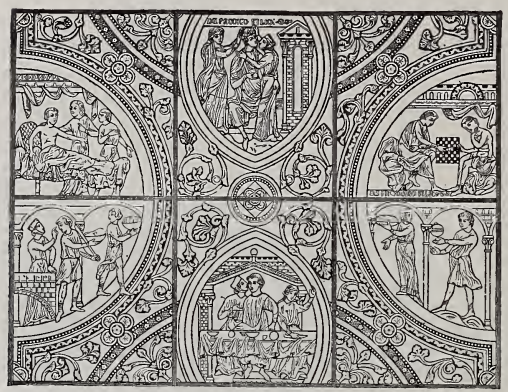
420. kép. Részlet a st-denisi templom egyik festett ablakából.

Az üvegfestésnek úgy látszik Chartres volt a középpontja, de már a XIII. században is széltében alkalmazták Franciaországban, a következőben meg egészen általánossá lett. Teophilus is kiemeli a franciák jártasságát az új technikában. Poitiers, Lyons, Bourges templomain megtelnek az ablakok képekkel s ezek az új stílusnak, a csúcsívesnek, egyenesen szokásos alkotó elemévé lesznek.

A francia falfestés azonban kevésbbé jelentős. Kevés emléke maradt fönn s nem virágzott sokáig, mert amennyire kedvezett a kezdődő csúcsíves stílus az üvegfestésnek, annyira meggátolta a falak diszitését, megfosztván a falterülettől a templomot. Nem mérkőzhetik a német festéssel, sem elterjedésben, sem kiváló-

* Donator-nak (ajándékozó, fölajánló) nevezték azt, aki a műtárgyat készittette.

ságban. Megindulásakor, talán a XI. században, kétségtelen a kapcsolata a bizánci képírással, és fejlődése egész folyamán sem tud teljesen megszabadulni ettől a hatástól. A legrégebbi alkotások, a liget-i kápolna s a poitiers-i szt. János kápolna freskói, gyönge visszhangjai az ó-keresztény mozaik ábrázolatoknak, épp úgy St.-Savinben a XII. századból való templom is, melynek kriptáját és a fölső építményt gazdagon födte falkép. A történeti jelenetekben azonban több a nemzeti elem, és széttörve a bizánci merev fölfogást, élénk mozdulatokkal, karcsú alakokkal már a fejlődés egy magasabb fokát jelentik. Még egy fokkal magasabb színvonalon áll az a pár freskó-részlet, mely az arlesi St. Trophime káptalan-termében maradt fönn. Még mindig maradt bennük igen sok vonás, mely a görög művészet szellemi tőkéjén fakadt, a modoros állás és kéztartás, az egyhangú arcok, de a ruha megszabadult a bizánci szabástól, nem omlik többé mesterkélten apró redőkbe, a gyengén meghajtott fej — ha egyforma is mindegyik arcnak a kifejezése — már beszél, már mutat valamit a lélekből és a változatos szinezésen fölismerszik a törekvés, hogy a művész szépet akart bennük alkotni (422. kép).



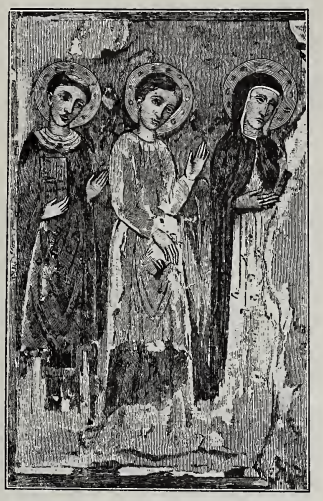
421. kép. Részlet a chartresi székesegyház egyik festett ablakából.

A mozaik technika sem volt ismeretlen a román kor franciái előtt, de jóformán csak padlóként használták (Cruasban). Ezek, valamint a Musée Clunyben lévő St. Denisből származó mozaik médaillonok fölfogásban és kivitelben egyaránt durva munkák, nem kengyelfutói újabb fejlődésnek, hanem elszórt maradványai a réginek. Németországban is maradt egy pár emléke a padlómozaiknak (Hildesheim, székesegyház, Köln S. Gereonkripta stb.) de művészeti szempontból ezeknek sincs jelentőségük, többnyire csak gipsz alapba rajzot karcoltak s a mélyedéseket szines anyaggal töltötték ki.

Francia- és Németországon kívül festészetről a többi északi országokban nem lehet szó, *Angliá*-ban mindössze egy-két üveg-festmény (Canterburyban és Salisburyban) bizonyítja, hogy volt némi, Franciaországtól függő monumentális képírása, egyébként a két sziget és a Skandinávországok már azért sem fejthettek ki nagyobb tevékenységet a képírás terén, mert épületeik fából készültek.

b) *Műipar.*

Hivatkoztunk föntebb arra a kapcsolatra, mely a monumentális festést a szőtt és hímzett függönyökkel összetartotta. A kétféle technikával előállított terítők, melyek nemcsak az istentiszteletnél találtak alkalmazást, hanem a templomban magában, a falak alján, az ablakokon, a kórus székeinek támaszkodóin, az ú. n. dorsalékon, sőt még a magánházakban is, valamint a miseruhák, szőnyegek, függönyök már a műipar körébe tartoznak. Legnagyobb részük egyenesen Bizáncból vagy Bizánc itáliai gyarmatából, Sziciliából, került északra. A második ezredévben már nem elégedtek meg a behozatallal, hanem utánozni is kezdték, különösen a hímzetteket, míg a szövötteket még mindig inkább úgy hozatták a szövés hazájából. Úgy látszik Anglia barátkozott meg legelőször a hímzéssel, onnan terjedt a divata Franciaországba, míg Németországban alig maradt emléke. Előkelő hölgyek, apácák töltötték ilyen munkával idejüket, járatlan kézzel, műkedvelők módjára világi jeleneteket, egyházi képeket hímezve vékony tűvel az egyszínű szövetre. A legismertebb, egyszersmind a legrégebbi ilyen hímzett terítő világi tárgyú, ez a bayeux-i szőnyeg, mely 66 m. hosszú, és fél méter széles vászonszalagon Normann Vilmos angolországi hódító hadjáratát örökíti meg. A szines pamuttal hímzett alakok még nagyon messze állanak a művészitől, kezdetleges a rajz, s a föltaláló lélek ereje sem haladja meg a hímző kéz ügyességét — krónika vászonra hímezve (423. kép). A kis számú szövött emlékek közül megemlítjük a XII. századból való quedlinburgi dorsalét, mely Marcianus Capella klasszikus allegoriáját, Mercurius és a Rhetorika eljegyzését, ábrázolja több jelenetben.



422. kép. Falkép az arlesi St-Trophime templom káptalan-termében.

A műipar körébe tartozó festő-, illetőleg rajzoló-technikák közül különösen kettőt kedvelt a román kor művészete, a niellót és a zománcfestést. Mind a kettőt nemcsak egymagában használta, hanem még inkább kapcsolatban az ötvös művességgel. Így azok a műtárgyak is, melyekről fentebb a szobrászat tárgyalásánál emlékeztünk meg, többnyire vésett vagy zománcos lapokkal ékeskednek, úgy hogy a sokféle gazdag diszítés, a csillogó érc alap valósá-

gos pompás értéktárgyakká teszi a kis oltárokat, ereklyetartókat, kereszteket. Az ott említett műtárgyak közül a paderborni hordozható oltárka niellós, a többi zománcos diszítésű. A diszítés módját ebben is Bizánctól tanulták, de a zománc technikában a francia és német mesteremberek újították, émail cloisonné helyett émail champlevét (árkolt zománcot) használtak: a réz vagy ezüstlapra bevésték a rajzot, a körvonalak között kivájták az érclapot, az így keletkezett mélyedéseket zománcfestékkel (rendesen kékkel és vörössel) töltötték ki és beégették. Köln és később Limoges voltak e technikának a székhelyei, az előbbi szolgáltatta a korszak legdíszesebb és legízlésesebb műipari cikkeit.

423. kép. A bayeuxi szőnyeg részlete.

A zománcfestés önálló emlékei közül legkiválóbb a klosterneuburgi oltártábla (1181-ből), mely három sorban egymás fölött ötvenegy zománcképből áll (csak 46 eredeti). Élénk, drámai jelenetekben mutatja be a középső sorban Krisztus életét, alul és fölül a megfelelő ó-testámentomi eseményeket: Mózes törvényhozása előtt (fölül) és után (alul). A képnek Verdunból való mestere, Miklós, nagyon értett a jelenetek párhuzamos szembeállításához.

c) *Miniatür.*

A miniatürfestést, mely az előbbi korszak végén olyan hatalmas lendületet vett, még nagyobb buzgalommal folytatták a szerzetesek a román korszakban. A monumentális képírás föltünése korában a jelentősége már csekélyebb: azelőtt kizárólagos módja volt a festői ábrázolásnak, ez adta meg fontosságát, most új, nagyobbszerű mező tünt föl a képírók előtt és ezáltal, legalább az utókor szemében, a miniatür képírás szerepe megszünt elsőrangú lenni.

De nem a román korszak emberei előtt. Sem a maecenasok szenvedélye, sem a miniatorok szorgalma nem lohadt és különösen német földön, a rajnamelléki (St.-Gallen és Köln), délnémet (Regensburg), északnémet (szász) iskolákban a kódexek képes diszítése még nagyobb mértékben virágzott, mint azelőtt. Mikor a Karolingek korának a művészetét tárgyaltuk, elválasztottuk egymástól a miniatür festésnek két irányát, az egyiket, mely fényes külsejével, gazdagon szinezett képeivel az előkelők, egyházi és világi főemberek követeléseinek iparkodott megfelelni és a másikat, mely mint egyszerű fekete vagy vörös vonalakból kialakuló tollrajz szerényen a kolostorok lakóit, a szerzeteseket és apácákat, igyekezett kielégíteni. E kétféle technika útjai ebben a korban egészen elváltak s majdnem mereven állíthatjuk egymással szembe őket.

A tarka födőfestékekkel dolgozó képfestés már a Karolingek uralkodásának utolsó idejében hanyatlásnak indult, és ez a hanyatlás még fokozódott a román korszakban. Pedig azok az új mozzanatok, amelyeket a miniatürfestés a X. század végén és a következő elején kifejlesztett, szebb jövővel kecsegtethettek. A képek dekorativ jelleme megszünt, a diszítést egészen az initiale vállalta magára, s a miniatür kizárólagosan történeti jelenetet örökített meg. Nem elégedett meg egyes alakokkal, mint azelőtt, hanem gazdag csoportokat ábrázolt, s annyira kiterjesztette a teret, hogy sokszor az egész lapot is elfoglalta és majdnem igazi művészi föladatokat rótt a miniatorra. És mégis föltünő a hanyatlás, különösen azokon a miniatürökön, melyeknek festői idegen mintákon nevelték ízlésüket. Tagadhatatlan, hogy a technikai készségük gyarapodott, határozott, éles a rajz, fejlettebbek, az emberi test formáihoz jobban közeledők az alakok, de éppen ebben a tökéletesedésben, fejlődésben volt lerakva a hanyatlás föltétele. Ezek a miniatorok bizánc-mintákon tanulták meg az ábrázolás módját, az ő fejlett, elfinomult technikájukat iparkodtak utánozni. Törekvésük sikerült, de a technikával átvették a bizánci modoros elrendezést, merev lelketlen alakokat, sivár, kifejezéstelen arcokat. Csak egy pillantást kell vetnünk egy bambergi evangéliarium azon képére, melyben négy allegorikus női alak (Róma, Gallia, Germania és Sclavinia 424. kép) hódolatukat mutatják be (III. Ottó német császárnak): a szimmetrikus kompozició szegénysége, a bátortalan, üres alakok okvetetlenül Bizáncot juttatják eszünkbe; gondoljunk csak a ravennai S. Apollinare nuovo mozaikjaira! Csak a XII. században sikerült némileg a miniatürnek fölszabadulni a bizánci uralom alól, akkor sem teljesen.

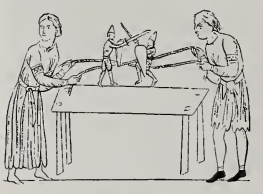
424. kép. Női alakok a bambergi evangeliariumból (München.)

A miniatorok egy másik csoportja inkább a karolingi miniatürök nyomán haladt, a nemzeti vonásokból merített s a mozgalmas, fantasztikus elemeket iparkodott szóhoz juttatni, tökéletlenebb eszközökkel, kevesebb művészettel, de több eredetiséggel.

A födőfestékkel készített miniatürök ezen csoportja már fölfogás tekintetében átvezet ahhoz a másik technikához, melyet már az előbbi korszak végén műveltek, de igazi virágzásra csak most jutott: a tollrajzokhoz. A díszesen festett

miniatür fényűző cikk, mely pompás szineivel az előkelők pompaszeretetének kiván szolgálni, a tollrajz csak elbeszél, illusztrál, megértet valami eseményt, pár vonallal dolgozik, sokszor még a lazurfesték is hiányzik, mely a vonalak közeit kitöltse. Egy nemzeti alapon meginduló művészet minden előnye és hátránya egyesül e rajzokon; a tradició hiányát megérzi a bizonytalanul dolgozó kéz, de az ábrázolás nehézségein könnyedén keresztül síklik a festő és az olvasó egyaránt. Megbocsátjuk az elrajzolt formákat, a fametszet-szerű, vázlatos, körvonalaiban bemutatott alakokat, mert a jelenetet magát mindig világosan, érthetően hozzák szemünk elé, minden mozdulatukban megcsillan az élet — ha tökéletlenül utánozva is — és a személyek nem merev bábok többé, hanem cselekvő, érző, sőt sokszor szenvedélyesen érző emberek. A lelki mozgalomnak ez a szemléltető föltüntetése művészi szempontból magasan föléje emeli a kezdetleges, enyhén szinezett tollrajzokat a díszes, hideg miniatür képeknek.

A tollrajzok eltérő célja érteti meg egy másik sajátosságukat, amely szintén igen jellemző a kor művészetére: ezekben a rajzokban megszünik a vallásos tárgyak kizárólagos uralma, a világi történet egyes eseményei, p. o. Pompeius halála Pelusiumnál (Lucanus kódex St.-Gallenben), a népélet apró-cseprő jelenségei is helyet találnak, melyek közül nem hiányoznak sem az érzelmes, sem a komikus jelenetek (pl. az egyik einsiedelni kódexben az érvágás látható). A legjellemzőbb gyűjtemény Herrad von Landspergnek, az elszászi Hohenburg kolostor fejedelemasszonyának, nevéhez fűződő „Hortus deliciarum“ volt, mely mint a vallásos és világi tudomány enciklopediája az apácák számára készült (1175-ben fejezte be a fejedelemasszony) s nemcsak szóval, hanem élénk képekkel (p. o. bábtáncoltatás, 425. kép) is oktatott (1870-ben tönkrement). Sőt egykorú költőket is illusztrált a rajzoló, így Wernheer von Tegernsee „Liet von der Maget“-jét, és Heinrich von Veldegk „Eneit“-jét (Aeneisét). Ezekben a művekben a festőnek a legkülönbözőbb tárgyakat kellett ábrázolnia s így igen gyakran rá volt utalva arra a forrásra, amely eddig a miniatorok előtt ismeretlen volt, a képzelet gazdag világára. Merítettek is bőven belőle, ebben rejlik fő varázsuk és érdemük.



425. kép.
Miniatür a »Hortus deliciarum«-ból.

A német miniatürök mellett a franciák, spanyolok és angolok csekély jelentőségűek. Franciaországban a Karolingek korának tradicióit jobban fönntartották magukat, mint a Rajnán innen, megmaradt a képeknek dekorativ jelleme, s vele a karolingi díszítő formák. Az initialék mindinkább nagyobb teret foglaltak el és magukba olvasztották az egész figurális rajzot (szt. Benedeknek a XII. század elején St.-Gilles-ben irott szabályai, London, British Museum). A rajz pedig eldurvult, a szinezés megromlott, csak a XII. század végén, talán az üvegfestés hatása alatt, váltotta föl erős, élénk hatású szinezés (a limogesi St. Martial apátság bibliája a XI. század elejéről), mígnem a következő korszakban annyira fejlődik, hogy bátran kiállhatja a versenyt a német miniatürökkel.

Spanyolország-ban, melynek keresztény része egészen Franciaországból kapta a kultúrát, szintén megindult ebben a korszakban, már a kezdetén, a kéziratok festése, természetesen egészen francia nyomon, de még messzebb elmaradva a németektől. A régi karolingi hagyományokat vették át és utánozták kezdetlegesen és bár van nyoma a figurális díszítő módnak (Magyarázatok az apokalypsishez a XII. század elejéről, London, British Museum), mégis inkább csak a kezdőbetűk tarka kifestésére szorítkoztak (p. o. a X. század végéről való martyrologium, u. ott).

Az angol miniatürfestés virágzása alig tart egy századig, a X. végétől a XI. végéig. Csak nagy nehezen tudott megszabadulni a cikornyás ír stílustól s még a X. század végén is, bár enyhébb formában, de még mindig annak szellemében dolgozott, s a díszítés jellemének megfelelően a tartalomban is kereste a különöst, bizarrt, a szenvedélyes, heves jeleneteket. Még a ceremoniás képek sem kivételek (p. o. Edgár király Mária és Péter között, 426. kép). A francia művészet, első sorban a Karolingek korából való miniatürök, azonban lassanként lecsiszolták a szertelen vonásokat mind a díszítő, mind a figurális rajzból (a Godemannustól festett Benedictionale). Winchesterben bizalmat keltő festő-iskola is alakult, de a normann hódítók korával minden festői tevékenység megszakadt.

426. kép. Miniatür az Edgar-kódexből. (British Museum.)

B) A DÉL MŰVÉSZETE.

A Karolingek birodalmának romjain két hatalmas országot látott Észak-Európa fölemelkedni, a franciát és németet, a harmadik része, a római császárság, csak címnek maradt és hosszú háborúk folytonos okozójának. A dél, Itália, ebben a korszakban nemzetiségi és társadalmi villongásoktól szaggatott föld volt, melynek politikai és műveltségi viszonyai alapjukban különböztek az északétól.

Északon különálló birodalmak keletkeztek, határukon belül erős hűbéresi rendszerre támaszkodó dinasztiák iparkodtak nyelvi és nemzetiségi egységbe kényszeríteni a birodalom lakóit, délen gazdátlanul maradt Itália földje, érte germánok és itáliaiak, görögök és arabok küzdöttek egymással. A Pó vidékén a longobard királyság hagyományai éltek, Velence függetlenségének ellenére is bizánci hatás

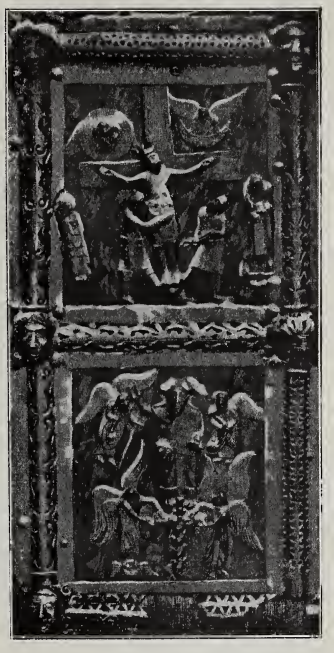
alatt állott, míg a félsziget déli felén és Sziciliában egymást váltották a görögök, arabok és normannok, az ország szive, Róma, a pápa világi hatalmának lett székhelye, de Toscanával együtt, mely szintén elkerülte az idegen hódítók állandó uralmát, annál gyakrabban érezte a régi római császárság hatalmára vágyó német uralkodók ideiglenes, de gyakori berontását.

Örökös volt a küzdelem, de a harcoló felek közül egyik sem volt elég erős arra, hogy a többit legyőzve a maga hatalma alatt egyesítse az egész országot. Az olasz földön nem tudott olyan egységes állam megalakulni, mint az Alpok fölött. A különböző erők folytonosan hatottak, surlódtak, kereszteztek egymás útjait és a mint ezek a változatos irányok, törekvések átjárták a félszigetet, lassanként egészen szétbontották Itáliát. A keveredés különböző mértéke szerint mind jobban elkülönödtek egymástól egyes részei, sajátos jellemző vonások emelkedtek bennük uralomra, úgy hogy nem egyes tartományokra, mint északon, hanem mondhatni egyes hatalmasabb városokra szakadt szét az egykor virágzó birodalom — azokra az elemekre, melyekből hajdan egyesült. Amit a külföldi ellenség kezdett, azt folytatták egymás ellen a városok. Amint egyik a nagymértékben űzött kereskedelem következtében föllendült — mert a kereskedelem volt abban az időben a gazdagodásnak, emelkedésnek a legfontosabb rugója — megtámadta szomszédját vagy vetélytársát. Ehhez járult a féktelen pártszenvedély, mely magukban a városokban dult, úgy hogy a középkor embereinek szertelen szenvedélye széles cselekvő mezőt talált.

Ennek az izgatott levegőjű kornak nem volt egységes nemzeti szelleme, nem voltak olyan ideáljai, melyek a harcoló feleket összekapcsolták volna, mindegyik magának élt, éppen azért, míg a nemzeti összetartozás érzete ki nem fejlődött, míg az ellentétek mögött nem érezték meg a rokonságot: az északkal szemben el kellett maradniuk. Valóban a művelődés Itáliában, ahonnan azelőtt szétáradt mindenfelé, szomorú állapotban sinylődött. Mintha csak kölcsön adta volna egész szellemi tőkéjét a barbár északi népeknek: nem kapta tőlük sohasem vissza; és még az a nagy eszme is, mely Rómában nőtt hatalmassá, mintha csak északon tudta volna a lelkeket áthatni, a szellemeket megtermékenyíteni: a kereszténység megszűnt Itáliában olyan általánosan működő, mindent hatalma alá hajtó eszmének lenni, mint a germánok és franciák között láttuk. Ott, északon, a műveltség hordozója a kereszténység, és hivatott apostolai a papok, itt az egyház nem vitt benne vezető szerepet, hiszen az Isten eleitől fogva nem a tudós és ékesen szóló férfiakat választotta apostolainak, hanem az együgyűeket és műveletleneket, mondogatták a pápai udvarban. Ritka is volt az olyan műszerető egyházfő, mint Desiderius, montecassinói apát. A polgárság magában maradva, tanult, művelt egyházaktól nem vezetve, hatalmas fejedelmektől nem támogatva csak lassan, hosszú küzdelem után kerítette hatalmába azokat az eszközöket, melyek a szellemi emelkedést előmozdítják.

Ahol volt kulturális élet, ott is idegen szellem működött közre, mint az északi műveltség Lombardiában, a görög Velencében meg az ókori Graecia Magna-ban, a normannok fővárosában, Palermóban és a délitáliai középpontokban,

Salernóban és Amalfiban, ahol a görög istentisztelet, sőt a görög nyelv is sokáig fönnmaradt. A XII. században Olaszország mindjobban erőre jut, a harcok közepett is tisztulnak a politikai viszonyok, a hatalmas kereskedő városok, élükön Pisával, s bennük a meggazdagodott polgárság kezdenek kiemelkedni a barbárságból, az egyház is méltóbban fogja föl a választottak kötelességeit, hivatását, nem telik bele sok idő, a politikai középpontokból műveltségiek lesznek s éppen azok a területek emelkednek a többi fölé, amelyekben az idegen hatás legkevésbbé talált termékeny talajra, az egyházi állam és Toscana, az ókori Itália legműveltebb vidékei, Róma és Etruria.



427. kép. Reliefek a veronai S. Zeno templom bronzkapujáról.

Ugyanezt a képet tükrözi vissza az általános műveltségnek egyik különös megnyilatkozása, a művészet is. Az első évezred végén olyan mélyre süllyedt, hogy kis túlzással elmondhatta róla egy egykorú krónikaíró, az Ostiából való Leó: a művészet Itáliában egészen kihalt. Ami művészet volt, az keletről, Bizáncból, került a félszigetre, a belföldi mű barbár volt, formátlan és durva. Itt is kései a kezdet, lassú a fejlődés, még lassúbb, mint a művelődés más terén. A művészet hordozója itt is a vallás, a tárgyak itt is ugyancsak vallásos jelleműek, az egyház tanítása nyomán a bibliából és a kereszténység történetéből, sőt nagyjából ugyanaz a megbővült tárgykör áll a művészet szolgálatában, mint északon — hiszen itt is a templom volt az egyetlen hely, melyet diszítésre érdemesítettek — de a művészek már nem kizárólag a papok s a maecenas rendszerint nem egyházi vagy világi főúr, hanem maga a polgárság, vagy egy-egy gazdag tagja. Ők rendelik meg a művet s ha készen van, nem tudnak eltelni a bámulattól, amint azt a nagyszámú magasztaló föliratbizonyítja. Bármennyi is a föliratokban a túlzás, bármilyen alaptalan a dicséret, az kétségtelen, hogy a középkor olaszai e művekben, már mint művészi alkotásokban gyönyörködtek és nem csupán mint vallásos jelentőségű tárgyak kapták meg őket. E pontban messze meghaladták az északi népeket, ahol a vallásos szempont elfojtotta a művésziben való gyönyörködést.

1. SZOBRÁSZAT.

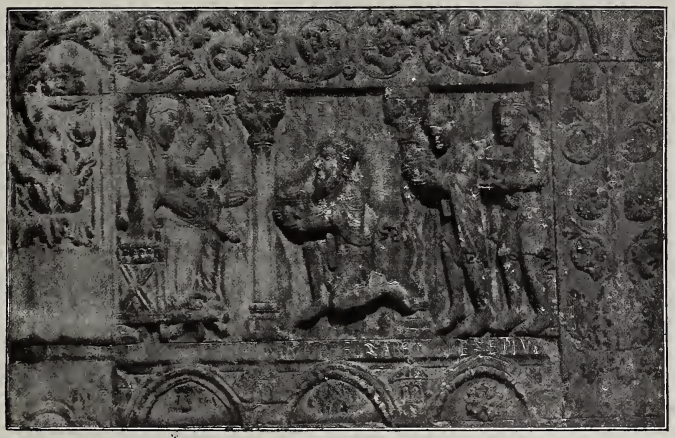
A román kor képfaragó törekvései világosan mutatják e kor művészetének szoros kapcsolatát a megelőző századokéval. Említettük akkor, hogy Itália az első évezred második felében egészen bizánci hatás alá került, s azokon a művészeti tárgyakon, melyek a belföldi mesteremberek durva modorától eltértek, a keleti császárság szelleme és technikája érzik meg. Ez a két irány, az elfinomodott, de merev bizánci és a durva itáliai, folytatódott most is, csakhogy az utóbbi a korszak elején még esetlenebb alakokat teremtett, mint p. o. az a kis bronz zarándok-szobor a firenzei Museo Nazionale-ben, mely annyira kezdetleges, hogy az alakot egészen az egyiptomi ábrázolás módján (mell profilban, a többi részek en face) mutatja be.

Ismerjük Bizánc idegenkedését a tulajdonképpeni szobrászattól s vonzódását az érctechnikák iránt, tudjuk, hogy a niellóval készült érckapui nagy számban kerültek át a X—XI. században a tengeren, természetes tehát, hogy a Bizánc hatása alatt meginduló olasz szobrászat ezt a technikát folytatta s mintáit a mesterei alkotásaiban kereste. Így a 91. lapon említett érckapuk közül az egyik, velencei, talán már itáliai munka, hű másolata a bizánciaknak. A XII. században megindult az olasz érctechnika még pedig két irányban, északon, talán éppen velencei közvetítéssel és délen, Graecia magna-ban. A legrégebbi a veronai S. Zeno templom trébelt kapuja a teremtés és fölfeszítés jeleneteivel (427. kép), melyet a laza kompozició és a lapos, ki nem dolgozott alakok nem emelnek föl a művészet legalacsonyabb színvonaláról. Nem sokkal állanak magasabban a reliefek a pisai székesegyház kereszthajójának kapuján, de már a mesterüknek, ha az épületeket és fákat egy-egy vonással jelöli is, ha az emberi test rosszméretű alakjait kemény, érclapszerű ruhába burkolja is, van némi érzéke az elrendezés és a modellirozás iránt, sőt még az arcok között is akad egy-egy tipikus (különösen Krisztusé). Sokkal fontosabb mozzanat azonban, hogy e kapu már öntve van s úgy látszik, az öntés terén egész iskola alakult Pisában, mert egy másik mester, Bonannus (1186-ban), az egyik főkapu számára bronz ajtószárnyakat öntött (a XVI. században elpusztultak), sőt híre annyira elterjedt, hogy a sziciliai monrealei dóm nyugati kapujának öntésével is megbízták. Északi művész kezéből való a Lateran keresztelő kápolnájának érckapuja is. (1203.)

A másik művészi középpont Dél-Olaszország volt, ahol szintén határozott nevekhez fűződik az ércöntés története. Az Amalfiból való Rogerius és a beneventumi Oderisius a XII. század elején még csak szobrászati motivumokkal (oroszlánfej, kígyó, kereszt) merték ékesíteni a canosai és troiai érckapukat, de már a század nyolcvanas éveiben a trani születésű Barisanus nagyszámú, leginkább egyes alakokkal és finom ízlésre valló növényi és figurális díszszel látta el a ravellói, monrealei és trani székesegyházak kapuit. Az öntés fokozatosan szabadul föl a görög hatás alól, a nélkül, hogy teljes függetlenségét még ebben a korban elérte volna.

Az ércművesség egy másik faja, az ötvösség, igen szomorú állapotban volt ebben a korban; ami értékes tárgyat készítettek, első sorban a külföld számára, az görög motivumokból alakult. Velence járt elől, de a tevékenység itt sem volt erős. Az itáliai templomok számára csak ritkán rendeltek az ötvösnél díszítést (így p. a città-di-castello-i székesegyház ezüstből trébelt oltárlapja), inkább az építés történetében már említett Cosma-knál, akik a ragyogó színű kockákból egészen sajátos hatású tárgyakat raktak össze, kapuzatokat, keresztfolyosókat (Róma, Lateran, S. Paolo fuori le mura), szószékeket (Róma, S. Lorenzo), gyertyatartókat (u. o.), ambonokat (Salerno).

Az itáliai szobrászat föllendülése nem az érctechnikához fűződik, hanem tőle függetlenül egy más anyagban, a márványban, indult meg és lett nagygyá, de



428. kép. Márvány-reliefek a veronai S. Zeno templom kapuzatáról.

csak a következő korszakban. Az az időszak, melyet az északi építésben románnak nevezünk, a félsziget szobrászatában a hosszú próbálkozásnak, kísérletnek kora volt. A belföldi képfaragók a bizánci korban, láttuk, nem tudták az ó-keresztény hagyományokat folytatni, most is, hogy a bizánci művészet a márványfaragásban nem nyujtott nekik vezető kezet, a maguk erejére hagyva teljes sötétségben tapogatództak. Még a bizánci örökséggel, az elefántcsont faragással sem tudtak mit kezdeni; az a kevés számú emlék, ami a kor elejéről fönnmaradt (p. o. a firenzei Museo Nazionaleben) szomorú tanuságot tesz a hanyatlásról. Többnyire zömök fabábok, amelyeket a rosszul szabott ruha, a kifejezéstelen arc, az aránytalan, rövid láb és kéz egészen groteszk hatásúvá tesz és csak elvétve emelkednek

odáig, hogy megközelítsék a bizánci mintát. Még emberi arcuk is ritkán van, s ha van, csak két fajta, egy öreg és egy fiatal.

Még vesződségesebb volt a márványfaragás útja, de érdekesebb is, mert Bizánc művészetének nem volt reá semmi befolyása és így minden tradiciótól menten a maga nemzeti művészetének útját mutatja. A megmaradt emlékek kicsiny számuknál fogva nem adnak pontos képet erről a lassú haladásról, de annyi kétségtelen, hogy itt is Lombardia és Emilia egyfelől, Toscana másfelől szolgáltattak művészi középpontokat. A fejlődés is körülbelül egyidőben, a XI. században kezdődik, még pedig szintén reliefekkel.

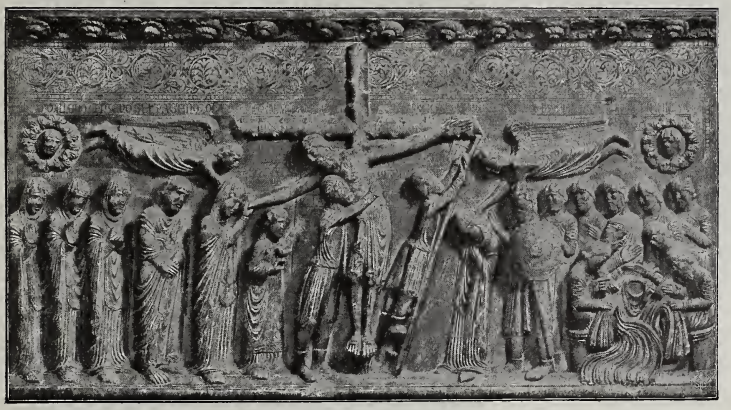
Észak-Olaszországban a veronai S. Zeno templom kapuzatának, a modenai és ferrarai székesegyházak homlokzatának és kapuzatainak relief díszei a legrégebbiek, amelyeket részint közösen, részint külön két szobrász, Miklós és Vilmos faragtak. Gazdag változatban jelennek meg az első emberek életének és Krisztus történetének eseményei, mindegyiken látszik a művész küzdelme az anyaggal, hogy a jelenetet élénken, kifejezően alkossa meg: a legnagyobb érdeme, még ha a küzdelemben nem is győzedelmeskedik. A művész nem bír az anyaggal, az elrendezésben még nagyon reászorul az architektonikus tagolásra, amint a veronai reliefen a három királytól imádott Jézus mutatja, (428. kép) de még így is nagyon szegényes a kompozició. A faragó kéz is ügyetlen és járatlan, a formák a véső alól durván, nehézkesen kerülnek ki, de mégis formák, van emberi alakjuk s van a jelenetben komolyság. A díszítő elem, az izléses architectura, az arabeszkek, a gazdag levéldísz, s benne a mesés állatok, csodás alakú és jellemű szörnyek azonban igen sikerültek, kedvesen veszik körül a jeleneteket. Az egész naiv, kezdetleges, de nem hideg alkotás.

429. kép. Reliefek a velencei Márkus-templom oszlopán.

Már magasabb színvonalon áll az a 324 apró relief, amely a velencei Márkus-templomban látható, az oltár fölött emelkedő baldachin két oszlopán (XI—XII. század). Román, félköríves fülkékben rendesen egy, néha több bibliai alak. Valódi jelenetté még nem egyesülnek, s az alakok a bő, togaszerű ruhában vagy tunikában még mindig nem elég arányosak, de már erősen kidomborodnak s a művészüknek volt érzéke a szobrászati relief-stílus, a ruha kezelése és a kifejező mozdulat iránt, mintha az ó-keresztény szarkofág-reliefeken tanulta volna

a faragás művészetét* (429. kép). Valamivel későbbi, de kevésbbé jellemző, a bal kereszthajó két relief mellképe, János apostol és a Madonna a gyermekekkel, az apostol arcán azonban van kifejezés, s a Szűzben némi báj.

Még nagyobb emelkedést mutatnak Benedetto Antelami művei, aki a XII. és XIII. század mesgyéjén állva, úgy látszik, ismerős volt a germán művészettel is, és a vallásos tárgyak ábrázolásában az északi fölfogást összeegyeztette az itáliaival. Nemcsak az előzőinek alkotásaihoz mutat haladást, hanem a maga hosszú tevékenységén is szemmel látható a törekvése a tökéletesedés felé. Legkorábbi műve a parmai székesegyházban a Levétel a keresztről (1178), húsz évvel későbbi a keresztelő-kápolna három kapujának reliefjei, míg — ha tőle való és nem tanítványaitól — már a következő század termése Borgo S. Donninoban (Parma



430. Levétel a keresztről. Relief a parmai székesegyházban.

közelében) a székesegyház homlokzatának diszítése. E képfaragó tevékenység nemcsak nagy terjedelmével kelti föl a figyelmet, hanem a motivumok gazdagságával és változatosságával; a történet és mesés képzelet jelenetei, allegorikus és szimbolikus, sőt morális célzatú ábrázolatok egyaránt kerülnek ki vésője alól. Határozottan látni azokat az elemeket is, melyeket összeolvasztott. Első munkáján a sablonos, merev elrendezés egészen a bizánci elefántcsont táblákra emlékeztet, arra a finom, de mesterkélt kezelése a ruhának, a test formái azonban a belföldi mintákra emlékeztetnek, már nem olyan aránytalanok, de még mindig durvák, tagolatlanok (430. kép). A keresztelő-kápolna reliefjein már kifejező pillantás

* Az ó-keresztény emlékekkel való rokonságuk miatt újabban a műértők egy része az ó-keresztény korba (a VI. század közepére) teszi faragásuk idejét.

látszik szemükben és érdekes jelenség, hogy a nap és hold megszemélyesítésének germán formái mellett (mellkép, médaillonban, mint az Externsteinen) klasszikus emlékekre is akadunk: diadalszekeren vonulnak el, mint a jelenet szemtanui. Ennyi különféle tanulmányon megerősödve a legutolsó alkotásán teljes nagyságában mutatkozik be Antelami, mint a román korszak legnagyobb, öntudatos itáliai szobrásza, Borgo S. Donninóban, ahol komoly, nemestartású hatalmas szoborszerű alakjai jellemző arcukkal s az élet szinét hordó apró alakok finom kidolgozásukkal, formaérzékükkel megközelítik az északi művészet alkotásait. A klasszikus kor fölfogásának hatása, Antelami művészetének egyik lényeges jegye, ismétlődik a veronai nyolcszögletű keresztelő medencén ugyancsak a XII. század végén, a csoportosításban, testalkotásban, ruhában, és találkozunk még ezzel a mozzanattal a toscanai szobrászatnál is, mintegy kengyelfutójaként az antik világ tulajdonképpeni föltámasztásának, a renaissance-nak.

431. kép. A pistoiai S. Bartolommeo templom szószékének részlete.

A toscanai szobrászat ebben a korban még azt a fokot sem éri el, melyet a parmai, azonban olyan tulajdonságai vannak, melyek alkalmas utat nyitnak a fejlődésre. Már a külső viszonyok változása módosította a fejlődést. Ebben az időben kerültek hatalomra Itáliában is a kolduló szerzetesek és velük az istentiszteletnek kiegészítő része lett a prédikáció, úgy hogy körülbelül a templom közepén, emelkedett helyen, szószéket állítottak, ahonnan a pap szava elhatott

minden zugába a templomnak. A szószék mezői önként kínálkoztak relief ábrázolatok számára és mindenesetre alkalmasabb térül szolgáltak, mint a kapuzatok, melyet az olaszok sem oly gazdagon, sem olyan ízléssel nem tudtak diszíteni, mint a franciák. A toscanai szobrászok fölismerték az új föladat fontosságát, nagy buzgalommal készítették a relieflapokat, s a tartomány nyugati felében igen sok templom még ma is többé-kevésbbé épségében őrzi munkálkodásuk eredményét. A hosszukás négyzet alakú mezők rászorították a művészt a komponálásra. Az egyre ismétlődő tárgyak következtében (első sorban Krisztus élete és szenvedései s a román kor kedvelt gondolata, az utolsó ítélet) éppen azáltal, hogy a tárgy maga nem vonta el a művészek erejét, idővel minden figyelmüket a formák művészi alakítására

432. kép. Márványrelief a sienai székesegyház falában.

fordíthatták, amire annál nagyobb szükség volt, mert eleinte a durva rajz, s a kezdetleges kidolgozás igen esetlenné tette a reliefjeiket.

A nagyszámú szószék-relief közül (mint pl. a volterrai és a firenzei S. Leonardóban elhelyezett töredék) a legérdekesebbek a Pistoia mellett fekvő Groppoliban és magában Pistoia-ban (S. Bartolommeo in Pantano-templomban) maradtak fönn, az előbbi 1194-ből, az utóbbi, a XIII. század közepéről, Guido Bigarelli da Como műve. Guido da Como, bár működése igen nagy térre terjedt és igen sok irányban mozgott, nem éri el azt a művészi színvonalat, amelyen Antelami állott, reliefjei még erősen éreztetik a belföldi technika elégtelenségét, mely nem folytatja a bizánci hagyományokat, hanem a maga sajátos szemléletét akarván megvalósítani, alaktalan embereket, kezdetleges jeleneteket teremt. De az ő működésében már föltünik a törekvés a monumentális szobrászat felé, reliefjei (431. kép) nagyok s a luccai székesegyház szoborcsoportozata, szt. Márton a koldussal, ennek a törekvésnek egyik félreismerhetetlen bizonyítéka.

A toscanai szobrászat középpontja e korszakon végig Pisa maradt, innen indultak ki és ide gyülnek össze újra a szálak. A Campo Santo durva reliefjei a XI. századból, melyek jog nélkül viselik a pisai Bonamicus nevét (Dávid, Krisztus

és az evangélisták), és a már sokkal szabadabb, majdnem drámai hatású ábrázolatok a keresztelő kápolna két portálján, a főkapun és az északin, melyek valóban tőle valók (XII. század vége), egymással szembeállítva mutatják a haladást, melynek különböző mozzanatait a szomszédos városok templomai is hirdetik architráv és portál reliefjeikkel (S. Andrea, Pistoiában, Gruamons és Adeodatus testvérektől; S. Cascionóban Biduinus-tól). Csak egyet emelek ki, a sienai székesegyházba befalazott márványlapot, mely eredetileg a városon kívül fekvő S. Giovanni di Ponte allo Spino templomban állott. Érdekes nagyon e négy jelenet (angyali üdvözlet, az Úr születése, a három király útja és imádása 432. kép), mert a túlságosan kövér, majdnem komikus alakoknak — legalább részben — jellemzően rajzolja meg a fejét és megadja a testiség látszatát, a Madonna fekvő helyzete, ruhája, a hajkezelés pedig határozottan antik emlékek tanulmányozásának hatását árulja el. Sem bizánci, sem északi befolyás nem érzik rajta, tisztán itáliai mű, egyesül benne a belföldi gyakorlat és még bizonytalanul a klasszikus szellem.

Ez a legfontosabb tanulság, amit Itáliában a harmadfélszáz évre terjedő román szobrászat nyujt, az északé a dicsőség, mellette a délolaszországi pár emlék már annál kevésbbé sem érdemli meg a beható foglalkozást, mert olyan kisérlet maradt, mely a következő korban folytatásra nem talált.

2. KÉPÍRÁS.

Ostiai Leó, a XI. század második felének krónikása, megírta a montecassinói bencés kolostor építésének történetét. Az egyszerű krónika, melyre már egyszer hivatkoztunk, jóval több annál: korkép, melyből kissé rikító szinekben, de annál tanulságosabban bontakozik ki az itáliai képírás szomorú elmaradottsága. Egy félezrede nem történt semmi fontosabb esemény a festés terén, s mikor a műértő montecassinói apát, Leo ura, azt a hatalmas föladatot tűzi maga elé, hogy a kolostort fényes művészi díszszel borítja el, nincs a félszigeten művészi kéz, amely méltó volna e föladatra. Desiderius apát tehát Bizánchoz fordul, görög művészeket hivat magához, velük végezteti el a munkát és a noviciusoknak meghagyja, hogy a görög képíróktól tanulják el a képírás különböző technikáját.

Pár sorban itt van a román korszak olasz festészetének egész jelleme. A bizánciakat másolta, azután tanult tőlük, folytatta az ő hagyományaikat és csak lassan, nagynehezen szabadult föl a hatásuk alól. Mikor a teljes szakadás bekövetkezett, akkor már az idő a XIV. századba fordult.

a) *Mozaik.*

Legközvetetlenebb a függés a mozaik technika terén, abban a technikában, melyet a bizánciak a legmagasabbra fejlesztettek. Az ország politikai szakadozottsága ezen a téren is messzeható különbségeket von az egyes városok közé; minél szorosabb viszonyban áll valamely itáliai város Bizánccal, annál erősebb ezen hatás, a legerősebb tehát a félsziget két ellentétes pontján, Palermóban és Velencében, Sziciliában és az Adria északi csúcsán.

Szicilia csak 535-től 827-ig volt görög tartomány, azután az arabok s a XI. században a normannok hódították meg, de kulturáján és különösen művészetén a korszak végéig a bizánci szellem uralkodott. Olyan erős volt ez a szellem, hogy az arab és normann uralom csak szinezte, de megváltoztatni nem tudta. Főhelye Palermo volt, a világnak egyik legszebben fekvő városa, s a nagy normann uralkodók alatt, a XII. században, Itália legpompásabb helye. II. Roger építette a század első felében a mai királyi palotában a Cappella Palatinát, s a távolabb fekvő Cefalùban a székesegyházat; ebben az időben épült a Martorana is Palermóban. Unokája, II. Vilmos, Palermo mellett Monrealeben szintén építtetett székesegyházat; a mozaikdiszítésük mindegyiket a korszak legragyogóbb emlékévé avatja.

433. kép. Mozaik a palermói Martorana-ban.

Legnagyobb hatású a kápolna és a monrealei székesegyház. Az enyhén besütő napsugár mindenütt csillogó fölületet talál, márványlapokat és oszlopokat, nagy arany falterületeket s bennük erős szinű mozaik képeket, melyek a kápolna építészeti elemeit mind elborítják: az egész egy egységes színhatású kép, melyről szemkápráztatóan verődik vissza a fény. Ünnepséges pompa, ragyogó fönség ömlik el az egészen, melyet részeire bontani csak félve mer az emberi lélek. Az elrendezés is arra utal, hogy egységbe foglaljuk a képeket, az ábrázolatok elosztásában a művészek határozott terv szerint jártak el, gondolati kapcsolattal belsővé is tették azt az összeolvadást, amit a színharmonia külsőleg, a szemnek, teremt. Mind a négy templom dísze (a Martoranáé a legkisebb terjedelmű, a cefalùi dóm mozaikjai nagyrészt elpusztultak) egy-egy átgondolt, szimbolikus jellemű ciklussá egyesül, amely az egész keresztény gondolatvilágot fölöleli.

E hatalmas kompozicióktól nem lehet a görög szellemet elvitatni. Már a fény és pompa, a gazdag arany alap, s a mozaik kizárólagos uralma a ravennai S. Vitale s a bizánci templomok emlékét idézi föl, erre vall a kiváló, gondos technika, mely különösen a kápolna képeit, de a monrealeieket is jellemzi, s a pontos rajz durva, széles határoló vonalak nélkül: nem szenved kétséget, görög volt a lélek

mely e mozaikokat tervezte. Különösen a legrégebbieket, melyek fölfogásukkal is beleilleszkednek a görög gondolatvilágba, mint a Martorana földön csúszó angyalait, (433. kép) a cefalùi mereven ünnepi Krisztust. A ceremoniás jeleneteken, az egyes dicsőségben trónoló alakokon később is megmarad ez a hideg, komor tekintet, csak a történeti jeleneteken enyhül meg; még mindig messze áll az élénk, drámai előadástól, túlságosan nyugodtan, majdnem egykedvűen beszéli el az eseményt, de szemléletesen, megnyerően tud előadni, s az ügyesen megkomponált csoportok kissé száraz alakjai nem a rideg bizánci jeleneteket hívják emlékezetünkbe, hanem

434. kép. Mozaik a monrealei székesegyházban.

inkább az ó-keresztényeket, melyektől csak stílusuk választja el (magasak, soványak). Ebben van főkiválóságuk. Az emberek, akik egy-egy jelenetnek részesei, élnek, mozognak — ügyetlenül ugyan, de mégis úgy, hogy a mozdulatuk jellemző, az arcuk kifejező. Képünk (434. kép) a monrealei székesegyháznak egy ilyen jelenetét mutatja be, Krisztus bevonulását Jeruzsálembe, bizalmasan fölfogva és kedvesen megalkotva. Különösen érdekes a gyermekeknek mozdulata, amint saját magukról vetik le a ruhát, hogy az Üdvözítő elé terítsék: ez az élénk, mozgalmas jelenet már valóban kikivánkozik a bizánci korlátok közül!

A két nagy ciklus, a királyi palotában és Monrealeben, a bizánci művészetet legmagasabb fokán mutatja be, azt a reményt kelti, mintha még a görögök művészete emelkedhetnék, s a hosszú sülyedést még egy újjászületés vagy föllendülés

követhetné. A remény, mint a művészetek történetéből tudjuk, nem valósult meg, a görög képírás szülőhazájában csak tovább pusztult és határain kívül sem teremtett a sziciliai emlékekhez hasonlót, csak egyet még, a velencei szt. Márk-templomot.

Ez a templom méltó párja a sziciliai épületeknek. Nem olyan kizárólagos szerepű rajta a mozaik-dísz, mint a déli műemlékeken, de szintén elmondhatni, hogy az egész öt kupolás, három felől folyosókkal körülvett templomot a pompás mozaik ábrázolások egészen elborítják, s ha meggondoljuk, hogy a rendkívüli nagy épület belseje igen gazdag tagoltságú s ennek a gazdagon tagolt falterületnek az oszlopok fölött végighuzódó fele, valamint az összes kupolák mozaikkockákkal vannak kirakva: méltó betetőzőjéül tarthatjuk a görög mozaik festésnek. Bizánci szellemű a Márkus-templom diszítése, azzá teszi már a mozaiknak ez a túlságos mértékű alkalmazása, de ezt bizonyítja az a tény is, hogy a XI. századtól kezdve csapatostól jöttek a Boszporus mellől mozaikfestők Velencébe, ő reájuk bízták az új templom fölékesítését — a közelfekvő torcellói és muranói székesegyházak erősen bizánci jellemű mozaikjai is az ő működésüknek, vagy olasz tanítványaikénak köszönik létüket — és csak lassan alakult Velencében olasz művésznemzedék, mely azután folytatta és befejezte a görögök munkáját. Működésüknek egész iránya azonban később is úgy haladt, amint azt a görögök megszabták.

A Márkus-templom tehát ugyanazon művészi fejlődést látta és érezte meg, mint a palermói épületek. Bármilyen nagy a távolság a két város között, a rokon viszonyok rokon jellemű művészi emlékeket teremtettek. Megegyezik a térnek szimbolikus fölhasználása is, bár ez Velencében már nem olyan következetes. Az előcsarnok, a templomot három oldalról körülövező folyosó az ó-testamentomot mutatja be képekben, a teremtéstől kezdve a törvényig, Mózesig, s így előkészítőül szolgál a tulajdonképpeni keresztény ábrázolásokhoz, melyek a templom belsejében találnak helyet. A főhajó három kupolája a szentháromságnak, a keresztény hit eszmei alapjának van szentelve, a kereszthajóban Jézus élete, az oldalhajók fölött a falon az apostolok és szentek kínszenvedése vonul el beszédes jelenetekben. Ezenkívül még mennyi különálló jelenet, mennyi egyes alak talál helyet a falon! Az egész templomnak fölső felét lefoglalták maguknak a művészek, aranylappal födték be, s minden mezőcskét, ívet, szögletet, dobot, félköríves nyilást teleraktak emberi alakkal. 12000 m^2-nél nagyobb területet tekint át a szem, amelynek minden része apró, szines üvegkockából van összeállítva.

Szétszedni elemeire az ábrázolatoknak ezt a tömegét és egyenként venni vizsgálat alá — maga kötetekre terjedő munkát követelne. Annál inkább, mert a képeken az egész középkor dolgozott, örökségét átvette a renaissance, még Tiziano korának, sőt magának a nagy mesternek is akadt munkája, a befejezése meg éppen a múlt század közepére esik. Csak a középkori emlékeknél maradva mennyi különböző kéz, mennyi különböző szellem dolgozott rajta! Első sorban a bizánci, amely a lesoványodott, magas, száraz alakokban, hideg fönségű, de csunya, szögletes arcokban (jelenetek Krisztus életéből), zord, mogorva tekintetben nyilvánul (Krisztus arca). Egy pár képen az antik szépség-eszmék éreztetik hatásukat. Klasszikus

például szolgálnak a középső kupola alján a megszemélyesített erények: az arcokban még nem ébred föl a klasszikus formaérzék, de könnyed, táncszerű lépéseik, a lebegő ruha alól kivillanó formás testük, meztelen nyakuk, karjuk és lábfejük a vidám ókor nyájas múzsáit juttatják önkéntelenül eszünkbe. A hagyományok mellett az új életre ébredő itáliai művészet is megnyilatkozik. Ebből a szempontból legérdekesebb azt a fokozatos fejlődést figyelemmel kisérni, melyet az előcsarnokok képei mutatnak.* A legelső ábrázolatok — a teremtés és az első emberek élete — csunyák, durván és hibásan rajzoltak, a testi fölfogásnak nyoma sincs, a

435. kép. Mozaik a velencei Márkus templom előcsarnokában.

körvonalakat még széles barnásvörös vagy zöld vonallal rajzolja meg a festő. E képek mintái görög miniatürök voltak (a Codex Cottonianusból) s a mesterük görög művész. Amint tovább haladunk a történet fonalán, mind művésziebbekké válnak a jelenetek. Eleinte itt is ügyetlen a művész, nem tud komponálni s az alakot profilba állítani, de a testrészek arányai javulnak, az arc megenyhül. A szinezés még bizonytalan, a világos szinek uralkodnak, rózsaszín, világoskék, világoszöld, míg a legkésőbbi jelenetekben, József és Mózes történetében, már mély, erős szinek váltakoznak; sikerül a kompozició is, ha nem túlságosan nagy az alakok száma; a rajz biztos, határozott, a mozdulatok drámailag élénkek. Félreis-

* Az ó-testamentomi jelenetek között új-testamentomiak és szentek meg próféták alakjai láthatók, ezek azonban a XVI. század alkotásai nagyrészt Zuccatitól, akinek Tiziano, Pordenone és Tintoretto készítettek kartonokat.

merhetetlen a törekvése, hogy a valószerűség követeléseit kielégítse, különösen a mindennapi életből vett jeleneteknél nagy ügyességgel lesi el a természetes mozdulatot s megfigyelő tehetsége olyan erős, hogy az egyiptomi hatalmas urakat pompás díszruhákban, a munkásokat rövid tunikában, meztelen végtagokkal ábrázolja (435. kép) s a zsidó munkásoktól az aethiopiaiakat sötétes testszínükkel különbözteti meg!

Ezen a fokon már a velencei művészet elszakadt a bizáncitól. Jó iskola volt az itáliai mozaikfestés számára a bizánci művészet, enélkül, önmagától nem boldogult volna, de éppen jókor szabadította föl magát s így olyan fokra tudott emelkedni, ahová csak a görög művészet segítségével sohasem juthatott volna.

Erre a belátásra azonban csak a fokozatos összehasonlítás és elmélkedés vezet el, már pedig ha valamilyen műemlék megkivánja, hogy minden elmélkedés, aktiv szellemi munka nélkül élvezzük, akkor az a műemlék a Márkus-templom. Aki át tudja magát adni teljesen az építészeti formák, a ragyogó mozaikok szemléletének, aki nem elemez, hanem csak fölfogja a hatásokat, amint lelkét érik, azt ez az óriási, oszlopoktól tartott, hatalmas kupolákkal födött műalkotás, az aranytól, tarka szinektől csillogó pompás falak olyan eszthetikus hangulatba ringatják, melyen a kritikai vizsgálódás csak ronthat.

Egészen más viszonyok határozták meg, eltérően is fejlődött, a szárazföldi mozaikművészetet. Nem Montecassinóba vezetnek a nyomok, mert Desiderius apát alkotásai mind elpusztultak, hanem a pápák székesvárosába, Rómába. Újra virágzásnak indult a város, s ha a művészeti tevékenység az építészet és szobrászat terén szünetelt is, a mozaik technikában alkotott reményt keltő műveket. A S. Clemente, S. Paolo, S. Maria in Trastevere bazilikák apszisai — az utóbbinak homlokzatán a friz is — teltek meg ebben a korban mozaik díszszel s a szent városon kívül az umbriai Spoleto (Solsernus mestertől) meg Firenzében a keresztelő kápolna (a ferences Jakab-tól) őrzött meg mozaikképeket.

Mindezek az alkotások folytatják azt az irányt, mely az első évezred második felében Rómában virágzott. Azt mondtuk akkor, hogy ez az egész irány a bizánci nyomán haladt, s hogy az évezred fordulóján túl is folytatta, az természetes, ha a belföldi teremtő géniuszok hiányát és ezzel szemben a bizánci technikának már említett fejlettségét meggondoljuk. Bizánci nyomon indult el itt is a művészet, de nem közvetetlenül görögök indították meg. Ez választja el élesen a szárazföld művészetét a két szigeti városétól, oly élesen, hogy közös vonásuk alig van. A római mozaikfestők csak tanultak a görögöktől, de nem másolták műveiket, hanem figyelmükkel Róma ó-keresztény és bizánci kori emlékei felé fordultak, a lateráni kápolna, a SS. Cosma e Damiano, S. Maria Maggiore stb. mozaikjaiból merítették a tárgyat, a fölfogást.

Ebből érthetjük meg, hogy a tulajdonképpeni történeti ábrázolások egészen hiányoznak ebben a korban, a mozaikok vagy első sorban díszítő jelleműek, mint a firenzei és a S. Clementében lévő, mely ügyes utánzata az egyik legkorábbi ó-keresztény mozaiknak, a lateráninak (l. a 40. oldalon) vagy legnagyobb részük ceremoniás kép, Krisztus urunkat ábrázolja avval a fölfogással, mely a VI—VIII.

században Rómában általánossá vált: magas trónon ül, mint az ég királya, hidegen, méltósággal, fönségesen. Uralmát rendesen megosztja anyjával, az ég királynőjével, s mellettük hódolatra készen állanak az apostolok, szentek, fölöttük angyalok s az evangélisták szimbolumai lebegnek. A szereplők mind érzik méltóságukat, mozdulatlanok, szemük elnéz a hivők tömege fölött, mint a kik dicsőségükben csak magukra és az égi birodalomra gondolnak. Elrendezésről szó sincs, mert a szereplők egymással nem lépnek vonatkozásba, csak néha az anya és fiú, szóval amit a

436. kép. Mozaik a római S. Maria in Trastevere templomban.

SS. Cosma e Damiano mozaikja megkezdett, az az irány él tovább a XII—XIII. századbeli mozaikokon is. Minden arany-alaptól csillog, s élesen válnak ki belőle a tündöklő, sötét vörös és kék aranynyal erezett ruhák, de a pompa mégsem rikító, sokkal harmonikusabb, mint a valódi bizánci alkotásokon.

Amit eddig mondottunk, csak azt bizonyítja, hogy a mozaik technika haladt tovább a régi úton, nem sülyedve, de nem is emelkedve. Van azonban nyoma az emelkedésnek is: a biztos rajz, a kellemes szinezés, a jól megalkotott testformák és egy-egy kifejező, szép arc. De egyéb is. Egy-egy mozdulat, amint a S. Maria in

Trastevere apszisában trónoló Krisztus reáteszi szeliden, bizalmasan kezét a Szűz vállára (436. kép), amint a S. Clemente gazdag levéldísze között a Megváltó behunyt szemmel függ a kereszten, amint a spoletói székesegyház homlokzatán az anya és a kedves apostol szeliden meghajtják a fejüket: ezek a kicsinyeknek látszó mozzanatok épp úgy az új iránynak jelei, mint a velencei Márkus-templomon megalkotott jelenetek közül egyik-másik. Azt bizonyítják, hogy a művészek kiemelkednek a sablonos másolásból, az embert mint érzelmektől megilletett lelkeket ábrázolják. Szóval jogaiba lép, ha eleinte apró lépésekkel is, az élet.

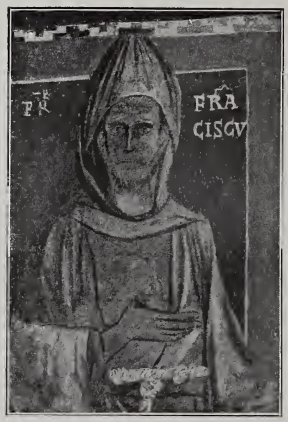
Az új iránynak legkiválóbb képviselője az a négy térdeplő alak, mely a firenzei Battistero apszisában a nagy médaillont tartja. Egészen kitörnek nemcsak a bizánci művészetből, hanem a középkoréból is. Nem papi emberek, hanem világiak — mintha csak az atlaszok utódai volnának — féltérdre ereszkednek, meztelen testükön dagadnak az izmok, kissé túlságosan is, mutatván, hogy munkát végeznek s e munka terhes erőkifejtést követel meg. Megannyi vonás, mely egészen ismeretlen volt eddig a művészet előtt, s amely később egy másik firenzei művész alkotásain igazi tökéletességben nyilatkozik meg, Michel Angelónál.

b) *Falfestés.*

A fal diszítésének egy másik, egyszerűbb módja is divatozott, a falfestés, sőt a XI—XIII. századból töredékesen reánk maradt emlékek nagy számából, bátran következtethetjük, hogy az első évezred vége felé sem mehetett teljesen feledésbe, ha kétségtelen nyomai nincsenek is. A legrégebbiek a római S. Clemente alsó templomában vannak, de a műértők még nem tudták pontosan megállapítani melyek valók a mult ezredévből. A jelen évezred első századának művészi tevékenységéről tesznek tanuságot a Capua melletti S. Agnello in Formis bazilika képei; már másfélszáz évvel fiatalabbak, hogy csak a legjelentősebbeket említsük, a többi középkorból maradt római és róma-vidéki falkép, meg a parmai keresztelőkápolna freskói.

Mindezek az alkotások nagymértékben különböznek a bizánci hatású mozaikoktól. Kétségtelenül belföldi művészek vetették falra, akik azonban tapasztalatlan szemükkel, járatlan kezükkel nem is mertek versenyre kelni a mozaikfestőkkel, s valóban, a római SS. Quattro Coronati templom cifra, görög módra hódoló alakjait nem számítva, az egész kor falfestése, elmondhatjuk, tárgyban és fölfogásban majdnem teljesen ment a görögség befolyásától, még az is ritkaság számba megy, ha egyik-másik valamilyen római mozaik képet másol (Nepi mellett a S. Elia bencés kolostor templomában az apszis képe a SS. Cosma e Damianóbelit). A legtöbb falfestmény éppen abban a leggyöngébb, amiben a mozaik kiváló; a pontos, lelkiismeretes technikának nyoma sincs, a rajz bizonytalan, a rövidülés nincs jelezve sem, a szinezés egyhangú, a festő kevés színnel dolgozik, sárgászöldes tónusokkal, s még ezek is elmosódottak, halványak, az emberi test idomtalan, elvész a ruha alatt.

Azonban elmaradottságukkal szemben sok kiválóság áll: közvetetlenül fejezhetik ki mondanivalójukat, elbeszélhetnek, nem kell ünnepélyeskedniük, nem köti meg a dogmatikus fölfogás a kezüket, az embert mutathatják be a történeti köntös alatt, az érző, megindult, sőt szenvedélyes embert. Már a tárgyak köre is kedvez ennek a fölfogásnak. Nem ceremoniás jeleneteket festenek merev alakokkal, hanem magának a kereszténységnek történetét, s a másvilági életet (utolsó ítélet); a kor fölfogásához híven az egész templomot beborítják e történet változatos eseményeivel és szereplőivel, mint p. o. a többször említett Desiderius püspöktől kifestetett S. Agnello in Formis bazilika képei, vagy egy ciklust festenek meg, ritkábban az ó-testamentomból (József története a parmai keresztelő-kápolnában) igen gyakran a szentek életéből (S. Clemente, S. Agnese fuori le mura*, SS. Quattro Coronati), a Megváltó tanításaiból és szenvedéseiből (S. Urbano alla Caffarella, ahol egy későbbi fölirat szerint Bonizo festő működött már a XI. század elején).



437. kép. Assisi Szt. Ferenc. Falkép a subiacoi Sacro Speco templomban.

A legérdekesebb falfestmények a subiacói Sacro Speco-templomban vannak, ahol sok egyes alakon, Szt. Benedek legendájának eseményein kívül — egy részük az írás szerint Conxolus műve — fönnmaradt hiteles, egykorú képe Assisi Szt. Ferencnek (437. kép), ennek a nagy szentnek, a ki a XIII—XIV. század szellemének irányításában olyan fontos szerepet játszott. Ezen kívül a S. Clemente freskói érdemlik meg a figyelmet. A sötét alsó templom ma már csak gyertyavilágnál tesz bizonyságot arról a gazdag festett díszről, melyen több századon keresztül dolgozott a munkás kéz. A passió, a két szláv apostolnak, Cirillnek és Metódnak tettei, Szt. Kelemennek és más szenteknek legendái alkotják e díszt, sajnos az időtől s a nedvességtől nagyon megrongálva. A legendák közül egyet a 438. képünk mutat be, Szt. Elek történetét, három jelenetben, amint keletről megtér és megtagadja atyját, menyasszonyát (a háttérben látszik), majd amint a pápa jelenlétében meghal, végül a halottra szülei és menyasszonya ráismernek s a pápa odatartja életrajzát. E kép fogalmat nyujt az itáliai román falfestésről. Látjuk, menynyire ügyetlen a gondolat tolmácsolásában, formailag mennyire elmarad a mozaikok mögött, de nem kötvén a konvenció milyen élénk, mozgalmas történetet beszél el, szót kér benne — nem mindig — az érzelem, különösen ha mélyebb, erősebb,

* Jelenleg a Museo Lateranense christiano-ban s az összes falképek közül a legkönnyebben megtekinthetők.

s az utolsó jelenetben egészen a szenvedélyességig fokozódik. (Szt. Elek legendájának magyar szövegét a Kazinczy-kódex költői szellemű elbeszélése tartotta fönn.)

A konvenció hiánya szerezte meg a változott technika segítségével a művész számára a szabadságot, ez mentette meg attól, hogy a bizánci művészet hatása alá kerüljön. A mi kevés a régi, sablonos ábrázolásmódból megmaradt (arc- és ruha-tipus), azt Róma régi mozaikjai magyarázzák, amelyeken a freskófestő ezeket a külsőséget láthatta és megszokhatta. Egyébként inkább az ó-keresztény falfestés, a katakomba képírás hatását kereshetjük bennük, annak naiv kifejező

438. kép. Szt. Elek legendája. Falkép a római S. Clemente-templomban.

módját, bensőségét látjuk új életre ébredni, hozzáalkalmazkodni a megváltozott tárgyakhoz, sőt egyik-másik nyom az antik világig is elvezet.

Így e kezdetleges falfestmények magasabb színvonalat jelentettek, mint a korabeli fényes mozaikok és bizalmat keltenek a jövőre. A jövő azonban nem felelt meg e kezdetnek, nem Rómában, nem is az eddigi nyomon indult meg a jövő képírása.

c) *Táblaképek és miniatürök.*

Az erősebb, kiválóbb tehetségeket egészen lefoglalta e korban a monumentális faldiszítés s így a többi technikákat csak mesterember számba menő festők gyakorolták. Akár a táblaképeket, akár a miniatüröket nézzük, mindenütt a bizánci szellem árad felénk a maga teljességében. E körülmény magyarázata egyszerű.

A hordozható táblaképek és az illusztrált kéziratok az előbbi korszakban nagyszámmal kerültek Bizáncból Rómába, eljutottak a kisebb városokba is, s az a művészi nemzedék, mely nem hatalmas alkotásokon, hanem ilyen, majdnem műiparszerű foglalkozáson, fatáblák és pergament lapok kifestésén, tanulta meg a festői ábrázolást, egyszerűen lemásolta az előtte lévő képet: ügyetlenül, durván újra megfestette, amit a görögök már megalkottak. A tökéletlen utánzók sorából csak névleg emelkedik ki Giunta Pisano (kb. 1205—1255), dicsőségével csak a maga korában voltak eltelve a hivők, művei alapján ma már nem ítéljük méltónak, hogy a névtelenek közül kiemeljük.

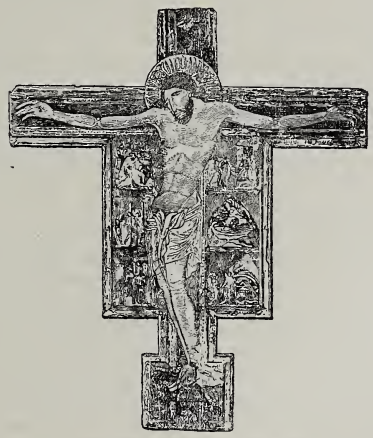
439. kép. Miniatűr a bobbiói kolostor psalteriumából.

A legkedveltebb tárgy volt a megfeszített Krisztus. Hatalmas keresztfán, mely a templomban a kórus közepén a falakat összekötő gerendáról csüngött le, kinyujtva szenved a Megváltó. A keresztfák végét, mint már Freibergben láttuk, kiszélesíti a művész és ezekbe a szélesebb mezőkbe, vagy a keresztfán a test mellett, apró passió-jeleneteket fest (440. kép). Eleinte Krisztus arca, bizánci módra nyugodt, egykedvűen szenvedő, de lassanként, amint el mer térni a mintától, az lesz a festő legfőbb igyekezete, hogy az Üdvözítő arcán és testén a kínok okozta fájdalmat minél erősebben, jellemzőbben fejezze ki: az arc eltorzul, szeme, szája félrehúzódik, az erek és izmok kidagadnak. A másik tárgyuk a Madonna vagy valamilyen szent, akit arany alapon a kép közepére helyeznek, körülötte mezőkre osztva megint kis jelenetek a szent életéből. Minden ízükön meglátszik, hogy nem a művészet, hanem a mesterség volt a szülő anyjuk, vásári munkák, torzmásai a bizánci táblaképeknek, amint a 83. lapon jellemeztük őket, csakhogy durván, sértően rakja egymás mellé a ruhán a sötét szineket, az arcon a barnászöldes „testszint". Az ihlet nélküli munka még jobban kiforgatja arányaiból az emberi testet, melyet, különösen a kis környező jeleneteken, a nagy fej, az apró végtagok egészen groteszkké tesznek.

A miniatür-festés sem tud kiváló műveket mutatni. Sem pompakedvelő fejedelmek, sem tudományos hajlamú papok, szerzetesek nem voltak Itáliában — hivatkoztunk erre a körülményre a fejezet bevezetésében — enélkül pedig igazi képfestő tevékenység nem indul meg. Kevés a X—XIII. századba tartozó miniatür, művészi jelentőségű alig akad. Északon a német miniatür festés hatását érezte, anélkül, hogy méltóan nyomába lépett volna, pl. a bobbiói (Pavia mellett) kolostorban készült zsoltár illusztrációi (Dávid zsoltárokat mond tollba, l. a. 439. képet); ahol a két nemzet érintkezése nem volt olyan erős, ott zavartalanul működött tovább a bizánci szellem mint Donizzo canossai barátnak Matild őrgrófné számára készített dicsőítő költeménye mutatja (a vatikáni könyvtárban) sablónos, sovány merev alakjaival. Itt is találkozunk Ostiai Leó nevével, a ki ugyancsak az apátja, Desiderius, részére egy pár ügyes képet, inkább csak rajzot készített. A föléledő művészi érzék még leginkább az ú. n. „Exultet"-ek rajzaiban nyilatkozik meg.* A miniator bennük Krisztus kínszenvedését ábrázolta, de kapcsolatban a szentírással sok olyan mozzanatot is megrajzolt, p. o. a husvéti viaszgyertya öntés ötletéből a méhek életét és a viasz készítését, melyek a tradiciótól menten lehetővé tették, hogy megnyilatkozzék a természet szeretete és megfigyelése.

* Így nevezik kezdőszaváról (Exultet turba angelorum) a husvéti föltámadás ünnepének előestéjén énekelt himnuszt. A templomban hosszú pergament lapra írva az oltár körüli korláton függött a pap felé fordítva, míg a nép a másik oldalon a hozzá tartozó képet láthatta.

Császár Elemér.



440. kép. Krisztus a keresztfán.
Táblakép a pistoiai dóm káptalantermében.

NEGYEDIK RÉSZ.

A CSÚCSÍVES ÉPÍTÉS KORA.

BEVEZETÉS.

A román stílust fölváltotta a csúcsíves. Ezt a változást azonban nem előzték meg olyan hatalmas politikai rázkódások, mint a román stílus kialakulását, innen az a bizonytalanság, mely e korszak kezdetének megállapitásában érezhető. Midőn mi a XIII. század közepét állítottuk választó vonalul, nem politikai eseményt tartottunk szem előtt, de művészeti jelenséget sem választhattunk a két kor mesgyéjéül, mert az építészet — mely mint a képzőművészetek közül a vezérszerepet játszó első sorban nyujthatott volna ilyen választó mozzanatot — már a XII. században ismerte a csúcsívet és a csúcsívű dongaboltozatot, viszont teljes kifejlődését és általános elterjedését csak a XIII. század végén érte el: középszámítással a XIII. század feleközepét jelöltük ki erre a szerepre, megjegyezvén, hogy a francia csúcsíves építészeti stílus történetét, bár időrendben a XIII. század elé esnék, ebben a korban kezdjük meg. A kor a XIV. század végével záródik északon, a XIII. század végével délen: az első, igazi festői egyéniségek már a következő korszakra maradnak.

A politikai változások közül, melyeket Európa a XIII. században megért, az volt a legfontosabb, hogy a földrész súlypontja német földről átkerült Franciaországba, ez a föld lesz minden fejlődésnek a középpontja. Míg ott a szétszakadozott apró államok folytonos torzsalkodásban élték életüket, amelyek folytán a római császárság elvesztette három százados uralmát a többi népen, itt a szintén nagyszámú tartományok sorából mindinkább kiemelkedett az ország szíve s vele Párizs, majd meg a következő században, a Capetingekés a Valoisk alatt, megerősödött a királyság. Eleinte még egyre tartottak a keresztes hadjáratok, de lassanként tudatára ébredtek az emberek s az állam is, hogy a fegyverrel hódított földet munkával, az államhatalomnak rendező, szervező, művelő tevékenységével kell megtartani. A lovagvilág azonban, mielőtt véglegesen letűnt, legszebb napjait élte. A fényes pompájú udvarokban pezsgett a nemesi élet, ünnepségek, tornák, lovagjátékok, mulatságok

váltották egymást, a sok nemes vitéz iparkodott erejét ragyogtatni azon környezetben, melynek középpontja a nő volt. Rajongó tisztelettel övezték a nőt, a választott úrhölgy színét viselték a tornákon, az ő nevével az ajkukon mentek a háborúba. A vitézségnek kiegészítője lett az udvariasság, a hódolat a szép nem iránt, s ez az önkéntes hódolás szelidebb színnel vonta be az egykor vad lovagi életet. Az egész kor szellemén megérzik a változás, megmaradt ugyan vitézinek, első sorban harciasnak, de bizonyos lelkesült, ideális fölfogással elegyült, formáiban finomabb, megnyilatkozásaiban választékosabb lett. Megszólal nemzeti nyelven a költészet, a szív titkos vágyainak édes szavú tolmácsa, s a száraz, illatját vesztett latin nyelv helyett a nemzete nyelvén dicsőíti a troubadour az asszonyt és szerelmet, az óhajtott hölgy bájait s a szerelemnek kéjét-kínját. A fegyver mellé társul a lant. Franciaországból, még pedig a déli feléből, indult ki az új áramlat, még az előbbi korszak végén elterjedt az északira, majd a XIV. században átcsap a Rajnán s meghódítja Németországot.

A román kor másik uralkodó eszméje, a vallás, megtartja mindent átható szerepét ebben a korban is, csakhogy új árnyalatok festik színét világosabbra, enyhébbre. Az aszketikus fölfogás, a száraz dogmatika, a kérlelhetlen szigor megszűnt, helyébe bizalmat keltő, misztikusan benső érzelmeket fakaszt a hit az emberek szívében, nem rideg boszú fenyegeti, hanem vigasztaló remény hatja át az embert. Ebből következik, hogy a keresztény egyház történetéről, múltjáról és jövőjéről megváltozik a fölfogás: nem epikus szemmel nézik, hanem líraival, nem a tartalmát, hanem az emberre való hatását emelik ki.

Így tehát természetes, hogy a második rendnek, az egyháziaknak, hatalma azért nem csökken, csak veszít a kizárólagosságából. Ők maradnak továbbra is a nép vezetői, kezükben virágzik a tudomány, első sorban a filozofia, a scholastikus bölcselet, megalakulnak a főiskolák, hogy messze eljuttassák a szellem kincseit. A két új szerzet, a domokosok és ferencesek, átveszik a bencések és cisztercita szerepének egy részét, de maguk is, mint kolduló rendek, a szegénység képviselői lévén, leszállnak a néphez, mind szélesebb és mélyebben fekvő rétegekbe viszik a művelődés első elemeit. A műveltségnek hordozója itt is a vallás, annak a révén tanul, gazdagszik ismeretekben a föld népe és válik lassanként alkotó elemmé az államban. De éppen ez a körülmény szüntette meg azt a kizárólagosságot, melylyel az egyház a szellemi élet minden terén maga végezte a munkát. A városok lakóiból egy új rend, a harmadik, alakul, a kereskedés messze elnyúló szálaival, gazdag aratásával emeli a polgárok jólétét és mint Itáliában már a román korszakban láttuk, anyagi helyzetének jobbra fordultával életre ébred a polgárság. Nyomában föllendül az ipar, s az új elem még ugyan nem függetlenséget, de már bizonyos önállóságot vív ki magának. Hogy megvédjék az érdeküket, a belátás ráviszi őket arra, hogy akiket életük módja, munkásságuk rokon volta belsőleg összekapcsol, külsőleg is kifejezzék összetartozásukat, mint egységes szervezet küzdjenek meg az élet gondjaival: így keletkeznek a céhek, az egy ipart folytató mesteremberek jól fegyelmezett, összetartó szövetkezetei, a kései középkor egyik legjellemzőbb vonása. A céhek átvállalják a papság egyik tevé-

kenységét s amint régebben a föld mívelése világi munkások föladatává lett, most az ipari cikkek készítése megy át egészen az ő kezükbe, úgy hogy az egyháznak alig marad tulajdonképpeni hivatásán, az isteni ige hirdetésén kívül egyéb gondja, mint a tudományok ápolása. A céhrendszer teljes kifejlődése már nem tartozik korszakunk keretébe, de már a XIV. században is nagyon megváltoznak e téren a viszonyok, nagyon eltérnek a román kor viszonyaitól, mikor az érczöntő műhelyek élén püspökök állottak mint vezetők.

A mozgalmas, tevékeny élet az egész kor szellemét lassan-lassan átalakította. A román korszak szenvedélyes, viharos századai után nyugalmasabb idők, egyenletesebb fejlődés következett. A harcok nem szűntek meg, az egyesek villongása, az államok háborúja tartott tovább, de már nem olyan féktelenül, az erkölcsök szelidültek, a lelki élet vesztett indulatosságából, hogy mélyebb, tartalmasabb legyen. Ebben az intenzív szellemi életben volt a haladás csirája, nyomon követte az általános fölvirágzás, hogy az előbbi kor vad hajlamait áldásos megnyugvás váltsa föl. Az előkelő körökben a lovagi hódolás, lent a munka sokat lecsiszolt a durva érzelmekből, s az élet képe, akár mint belső, akár mint külső életet nézzük, harmonikusabb szinekkel gyönyörködtet. Az ellentétek uralkodása lejárt, a szó igazi értelmében vett lovagiasság maga megkövetelte, hogy a mód, amelylyel az emberek a világban és egymással szemben föllépték, mérsékelt, illő, csinos legyen, a merev ünnepélyességnek nem volt keletje, megszűnt az érzéketlenség a testi formák csinosságával, kellemes vonalaival szemben: kezdték megbecsülni a külső formák szépségét. A szépség megbecsülése új mozzanat, amelynek nagy hatása volt az egész kor művészi törekvéseire.

Ezen művészi tevékenység középpontja az új korszakban is az Isten háza, s az építés az a művészet, mely folytatva a román korban megkezdett vezető szerepét, a csúcsíves stílus idején is mint segítő társait csatolja magához a másik két művészetet. A képírás és a szobrászat azt a teret borítja be alkotásaival, melyet az építőmester kijelöl, olyan jeleneteket ábrázol, melyek a megszabott helyre illenek. Ez a körülmény kapcsolatban avval a másikkal, hogy a vallásos érzelem nem fogyott meg, egyszersmind annak a magyarázatául is szolgál, hogy az ábrázolatok tárgya lényegében nem változott meg, csak a köre szorult kissé szükebbre, mert a román kor kedvelte párhuzamosan szembeállított jeleneteknek, az egész keresztény hitéletet föltüntető ciklusoknak száma kisebbedik. A legmélyebbreható módosulás az Isten anyjának sűrű szerepeltetése. Míg a román korban csak elvétve tűnt föl egy-egy emléken, ebben a korban már oly gyakori a megjelenése, hogy minden templomban, minden kapuzaton helyet talál, rendesen kicsiny fiával karján, sőt önálló szobor alakjában is megtalálható. A Madonnának ez a kultusza kapcsolatos, legalább egy-két összekötő szál révén, a kornak a női erényt tisztelő hajlamával: ha hódolattal adóztak a földi asszonyok tiszta, szeplőtelen nőiességének, menynyivel méltóbb volt az a hódolat, melylyel az égi asszonynak, a legtisztább anyának tömjéneztek. Szintén a román kor hagyományát fejlesztette tovább a síremlékek divata. A vallásos és világi művészet mesgyéjén álló sírszobrok nagy tömegben lepik el egy-egy templom padlózatát meg oldalfalait, és az ábrázoltak világi külseje

által az egész szobrászat fejlődésére kihatnak. Még hatalmasabb lépéssel fejleszti tovább az új szellem a megelőző kor kezdeményezését a tulajdonképpeni világi tárgyú ábrázolatok terén. A mi egy-egy miniatürben (Hortus deliciarum), egy-egy ablaktáblán (st.-denisi), egy-egy relieflapon csak úgy rejtve vagy szimbolikusan lépett a műalkotás körébe, a mindennapi élet köréből vett tárgy, most várkastélyok falain, mint falkép, önálló életre kel, megelevenedik a középkori lovagok és hölgyek komoly foglalkozása, hangos mulatsága.

Míg ezek a módosulások, új elemek a művészet tárgyait nézve, nem emeltek választófalat a lezajlott korszak és az új közé, annál gyökeresebben változott meg az a fölfogás, melylyel a művészek a régi tárgyakat tekintették. A megváltozott vallásos fölfogásnak megfelelően a faragott vagy festett jelenet nem elbeszélni akar első sorban, nem maga a jelenet a fő, mint több emberek összeműködése, hanem az ábrázolt személyeknek érzelmi tartalma, evvel akarja a szemlélőt meghatni, megindítani. A kor hangulatával megegyezően a szelíd, benső, mély érzelem az, mely a bibliai alakok szeméből visszatükröződik. Amint az egész művelt emberiségen a nyugodt, de azért a lélek legrejtettebb sejtjein és szálain végigrezgő érzelmek uralkodnak, akként a művészi alakítás is ezeket az egész embert hatalmukban tartó érzelmeket kívánja föltüntetni. Könnyfakasztó fájdalom és szívvidító boldogság, rajongó lelkesedés és lesujtó kétségbeesés, esdeklő vágy és biztató remény: ez az, amit a szobormű és kép első sorban ki akar fejezni, nem pedig a jelenetnek lefolyását, tartalmát.

Az érzelmi elemnek ez az uralkodása meglátszik az egész alakon. Nyugodtan, de nem mereven állnak, fejüket szelíden meghajtják, arcuk finom, gyöngéd, mutatva, hogy maga a lélek is érzékeny, minden hatásra erősen megindul. Kedvelik a női alakokat, akiknek szívében mindig mozgalmasabb az érzelmek játéka — még a férfi arcokban és testben is gyakran van valami lágyság, nőiesség — vonzódnak a fiatalos külsőhöz, mert ebből biztosabban lehet túláradó lélekre következtetni; keresik a szépet, az ideálisat, hiszen mennyi nemes érzésnek forrása a lelki és testi szépség! Fiatal, szelíd, ideális, szép alakokat vésnek és festenek. Szépségüket még jobban kiemeli a korviselet, a testhez álló, puha, nehéz szövetből készült ruha, amelyet a művész már át mer vinni az életből a művészetbe, s ennek nyomán megszűnik a képeken és szobrokon az antik ruha kizárólagos uralma. Ahol még megvan, ott is előnyére változik, nem omlik mesterségesen, mereven keskeny, párhuzamos ráncokba, hanem szabadon, hatalmas redőkben öleli körül a testet.

Így bár az új korszak művészete a régiben gyökerezett, mégis magasan föléje emelkedett. A fejlődés menete is nyugodtabb, egységesebb volt. Franciaországban indult meg, ott, ahol a politikai és társadalmi viszonyok föllendültek, onnan terjedt egyfelől északra és délre, Angliába és a Pireneusi félszigetre, másfelől keletre, át a Rajnán s a legutolsó hullámai hazánk bérces vidékein törtek meg. A román kor készítette alapon gyorsan emelkedett a művészet, egyideig megmaradt a tetőpontján, azután, amint elkerülhetetlen volt, süllyedt. A művészek mind jobban fokozni akarták a csúcsíves stílus jellemző vonásait, a nyulánk alakok

elnyulttá, a gyöngédek törékenyekké, a hajlósak meggörbültté, az érzelmes kifejezésű arc szentimentálissá, a megindult mesterkéltté vált, mindinkább kitűntek a csúcsíves ábrázoló mód gyöngéi, melyeket a legkiválóbb alkotások is csak ideig-óráig tudtak felejtetni: a természet és élet tanulmányozásának hiánya, az ábrázolt érzelmi állapotok egyformasága, sablonszerűsége, az erő és fönség, a hatalmas, energikus lelki mozgalom mellőzése, melyhez a gótikának nem volt érzéke: ebben az állapotban találta az új szellem a csúcsíves stílust, de már a XV. században.

A csúcsíves stílus északon a képző művészeteknek mind a három ágában fejlesztett ki olyan vonásokat, melyek az északi népeknek egységes világnézletére, egységes művészeti fölfogására engedtek következtetni. Ezeket a vonásokat, a csúcsíves stílus ezen jellemző sajátságait, délen hiába keresnők. A csúcsíves építészeti stílust ugyan átvették, de csak a formákat, a rendszert a maga következetességében nem, az északi szobrászat és képírás típusai azonban teljesen ismeretlenek maradtak. Ha tehát olasz csúcsíves stílusú művészetről beszélünk, tulajdonképpen nem értünk egyebet, mint az olasz művészet történetét a csúcsíves stílus idején. Már említettük, hogy csak a XIII. század második felét foglaljuk ide, azt a művészetet, mely az első igazi művészi egyéniség föllépésével, Giotto-val, indul meg, a következő korszakra hagyjuk. Ez a nagy egyéniség, műépítő, szobrász és festő egy személyben, új irányt, új korszakot kezd.

A XIII. század olasz művészete más csapáson halad, mint az északi. Más volt már a talaj, melyből fejlődött, a román korszak olasz művészete, de mások azon viszonyok is, amelyek között nagyra nőtt, merően eltérők az Alpok fölött élő népekéitől. Azok a szenvedelmes küzdelmek, melyekről a letűnt korszakban megemlékeztünk, dúltak tovább is, a városok különállása még fokozódott, de éppen ez lett forrása az olasz szellem győzelmeinek. Minden város külön életet él, versenyben a többivel; iparkodik minden módon meghaladni társait, föléje emelkedni gazdagságban. Valóban a városok nem merülnek ki a harcban, ellenkezőleg, fejlődnek, emelkednek, vagyonosodnak, eddig nem sejtett jólétre jutnak. A hatalommal nő a bátorságuk, új, merész vállalatokba kezdenek, s ha szerencséjük nem hagyja el, megint gyarapodnak erőben, bátorságban. A verseny nem szorítkozik anyagi térre, szellemi fegyverekkel is küzdenek a tudomány és főképpen a művészet terén, újabb és újabb dicsőséget keresnek, hogy megirígyelje őket a szomszéd város. A vezető elem a polgárság. Igazi lovagvilág nem is fejlődött ki Olaszországban, hanem a kereskedelem folytán meggazdagodott polgárok játszszák azt a szerepet, amit északon a nemesek. Önérzetesen, büszkén viselik magukat, érzik hatalmukat, de tudják kötelességüket. Ők járnak elől a kormányzásban és a művészetek pártolásában — csak a hadviselést bízzák zsoldosokra. A művészetekre azonban áldoznak. Maga a város, a testületek, sőt az egyes polgár sem sajnálja az aranyforintokat, ha arról van szó, hogy olyan templomot építsenek, melynek párja nincs a világon, olyan képet festessenek, melynek csodájára járhat messze földről az ember. Ha elkészül, az egész város ünnepel, a művészt és a képet diadalmenetben viszik végig a városon, s a legkisebb polgár is érzi a művészi alkotás keltette büszkeséget és gyönyörűséget.

Igy minden város művészetén erős egyéni szín ömlik el, nincs nyoma annak a tipikus egyformaságnak, mely az észak műveit, bármennyire eltérnek is egymástól, egységbe foglalja. Minden nagyobb város egy-egy művészi középpont, amelynek megvannak a maga sajátos törekvései, hagyományai, elütő jellemvonásai. Róma, erős pápák vezetése alatt, újra virágzásnak indult, de még a művészet terén nem játszik szerepet, átengedi ezt egészen Toscanának. Ez a bájos tartomány innen kezdve másfél századnál tovább olyan hatalmas fejlődésnek lesz színtere, melyhez hasonlót a történelem keveset ismer. Pisa mellé, mely már a román korszakban nagy szerepet játszik, csatlakozik előbb Siena, később Firenze, e két város ragadja kezébe a vezetést minden téren, hosszú harcokat folytatnak a hatalomért, épp oly hosszút, de érdekesebbet az elsőségért a művészet terén. E két névhez fűződik a csúcsíves kor legnagyobb dicsősége, egymásra féltékenyen mindketten a történelem legszebb lapjait írják meg. Toscanán kívül is kiemelkednek befolyásos községek, Velencéhez és Genovához csatlakozik Milano és Bologna. Mindenütt, ha van is zsarnok, ki a nép élén áll, maga a nép is szóhoz jut, jóval előbb, mint északon.

Amint különbözött a déli műélvező az északitól, akként elütő volt a két földrész művészeinek típusa is. Világi ember volt a déli művész is, de jobban megbecsülték őt is, hivatását is, és maga is érezte értékét, van neve, nem vész el az ismeretlen múltba s nevén kívül van már egyénisége, melyet kisebb-nagyobb mértékben át tud vinni műveibe is. Hivatását többre tartja, mint az északi a magáét, ő mindig a képzeletre is akar hatni, szép formákkal akarja megvesztegetni a szemet-lelket, nem a világos kifejezés az első sorban a fő, hanem a tetszetős. Nem éri el mindig a célját, de törekszik reá. A másik mozzanat, mely elválasztja a germán és francia művészektől, hogy a déli ember természetének megfelelően a történetre magára fordítja első sorban a figyelmet. Délen, ahol az ember élete mozgalmasabb, változatos fordulatokban gazdagabb, az kelti föl a figyelmet, mi történik, ahogyan egy-egy jelenet lefolyik, maga az esemény, amint szemük előtt lepereg. Északon maga az ember az érdeklődés tárgya, az a hatás, amelyet a lélekre az esemény tesz. Ott az érzelmektől meghatott emberi lelket akarja a művész visszatükröztetni, itt az eseményt, melyben az ember csak szereplő.

Ha a politikai viszonyoknak és a népjellemnek ehhez a különbségéhez még hozzáveszszük azt, hogy Itáliában a csúcsíves építészet a maga határozott rendszerével és formáival nem talált otthonra, és az építészet kapcsolata a másik két művészettel nem volt távolról sem oly szoros, mint északon; hogy a félszigeten a régi hagyományok, a római és bizánci művészet szelleme még mindig élt és hatott, még a XIII. század végén is; hogy a római bazilika és a bizánci kupola, az antik szobor és a görög táblakép tisztelt és utánzott mintaképek voltak: természetesnek találjuk, hogy az észak és dél útjai ebben a korszakban nemcsak nem közeledtek, hanem még jobban szétváltak.

Császár Elemér.

1. A CSÚCSÍVES ÉPÍTÉS.[1]

A) *A csúcsíves építőművészet elemei és rendszere.*

A román építkezés jelleme az anyag és szerkesztés révén elért erőben és hatalmasságban nyilvánult. Így s nem másként kellett építkezniök akkor az északi égtájak keresztény népeinek. Örököse, a csúcsíves, vagy gyakran gót[2] néven megjelölt stílus, megközelítőleg szintén föltünteti ezt az általános jellemvonást, de ez a népjellem fejlődésének megfelelően kivált Franciaországban, a csúcsíves építés (gótika) hazájában, már csiszoltabb, finomodott, sőt hova-tovább meglehetősen ellentétes nyilatkozatban jelenik meg. A román stílus komor ereje emitt merész pompává, egyszerűsége és vaskossága művészies séggé és könnyedséggé formálódik át. Az egymásból fejlett két stílus sok rokon vonást mutat föl, amíg kettejüket nem egymással, hanem más stílusokkal hasonlítjuk össze. Ami őket megkülönbözteti, az jórészt az alapformából levezetett szerkezetben van meg. A csúcsíves építés t. i. abból, amit a román stílus maga is átvett, vagy újonnan föltalált, levonja a szerkezeti következményeket.

Az új stílus indító oka az a szükséglet volt, hogy az eddig ismeretes, divatos boltozást tovább képezzék, biztosítsák. Amíg csak kisebb templomok épültek, vagy a már meglevő építkezések kibővítéséről volt szó, mindaddig a romántól eltérő más szerkesztési mód nem vált szükségessé. Ez azonban mihamar föllépett, mihelyt egyes városok tekintélyre és hatalomra vergődvén, a polgárság az építkezésében is látni és láttatni kívánta fontos helyzetének és jólétének kifejezését, mihelyt akkora templomok váltak szükségesekké, hogy bennük a népes városok nagyszámú hívei mind helyet foglalhassanak. Ehhez járult — természetesen — a vallásos momentum, az a mély vallásosság, mely a középkor emberének erkölcsi

[1] A felhasznált irodalom: *Viollet-le-Duc* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI. au XIV. siècle. 10 kötet 1858—1875. — *Auguste Choisy*, Histoire de l'architecture. Tome II. 1899. — *Springer-Neuwirth*, Handbuch der Kunstgeschichte 2. köt., 7. kiad., 1904. — *Karl Woermann*, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 2-ik kötet, 1905. — *Dr. Adolf Fäh*, Geschichte der bildenden Künste, 1903. — A terminus technicusok magyar aequivalenseinél csak részben vettem irányadókúl az idevágó szakmunkákat (Henszlmann, Ipolyi, Czobor, stb.). *Zs. Gy.*

[2] A *gót* elnevezés az olasz renaissance tudósai és írói révén terjedt el és lenéző értelemben a nekik idegenszerű északi barbár s egyben germán ízlést akarta jelezni, s illetve a renaissance hajnalán első sorban stílusunkat, holott inkább illett volna a románra, mely igazabb értelemben germán eredetű s kivált első nyilatkozásaiban nagyon is elütött a klasszikus simaságtól és tetszetősségtől. Hogy a névnek semmi köze a história gótjaihoz, akik 376-ban jöttek át a Dunán, valamint, hogy „ó-német" jelentéssel való fordítása (pl. Henszlmannál „Kassa város ó-német stílű templomai") félreértésen alapszik, bizonyításra nem szorul. De viszont vannak, akik, mint Raoul Rosières (Revue arch. 1892, 3-e série, tome XIX), azt bizonygatják, hogy gótoknak nevezték általában azokat a barbárokat, akik a nyugatrómai birodalmat romba döntötték, s hogy ez a név a nép képzeletében élő amaz óriási birodalom jelzésére szolgált, melyet általában a szőke fajok alapítottak. Ebben az értelemben aztán a gótika megteremtője általában a szőke faj volna, mely jó ezer évig viselte a gót nevet. — A francia szakirodalomban az „art gothique" mellett az „art ogival" is divik. Az utóbbinál ismét ingadozik a jelentés. Némelyek az „ogive" szón csúcsívet értenek, mások a keresztbolt átlós ívét. Egyik elnevezés sem eléggé jellemző és egyik sem jelzi a stílusnak eredetét, francia voltát.

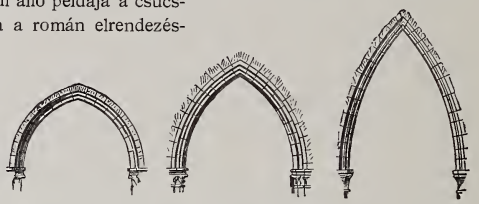
alapja, a mennyei boldogság után való vágyakozás, melynek éppen a gótika ég felé törekvő vonalai a legjellegzetesebb nyilvánulásai.

Az építőmesterek törekvése már a román korban is oda irányult, hogy a keresztboltozatot továbbképezzék, teherbírását növeljék s emellett a falak és pillérek nagy tömegét a lehető legkisebb méretekre szorítsák. A bolthajtás szilárdságának megkivánt biztosítását hosszas tapogatódzás után a terméskőből összerótt ú. n. bordázatban (nervure, Rippen) találták meg. Mivel a csúcsíves építésnek nem, mint általánosan hiszik, az azonnal szembeötlő csúcsív, hanem első sorban a bordázat a fontosabbik eleme, azért először ezzel foglalkozunk és megértése céljából az előző építkezési eljárásra kell visszatekintenünk.

A keresztboltozás, mint említettük, a rómaiak öröke (l. I. köt. 436. lap) és abban áll, hogy két dongabolt — melyek a rajzon a pillérek fölé feszülő két-két erős ívvel vagy bolt-övvel vannak kiemelve — merőlegesen áthatol egymáson s ezáltal négy háromszögletű boltsüveget (lunette, Kappe) alkot, melyeknek csak alsó végpontjait kell alátámasztani az átlós ívek végén, hogy az egész bolt megálljon. A keresztbolt s illetve az ezt tartó négy-négy pillér révén a templom hajója négyzetes részekké, jármokká (travée, Joch) tagozódik, szemben a pusztán dongaboltos csarnok egyhangúságával. Az ilyen keresztbolt a formájához mérten kifaragott kövekből, ritkábban téglából épült s már ezért is tetemes súlyú. Hozzájárul, hogy teherbíró képessége a bolt üstöke felé mindinkább kevesbedik, s azonfölül kifelé erős oldalnyomása is van. Ezért, hogy megálljon, vaskos pillérekre és erős falakra szorul, innen a román kor legtöbb alkotásainak nehézkessége, terjengőssége. A keresztbolt eme hátrányainak eltüntetése azzal vált lehetővé, hogy a boltsüvegeknek élekben összefutó találkozó vonalait, a hajlott, átlós éleket (arête, Grat) külön terméskőből összerótt átlós bordákkal helyettesítették, illetve ezeket rótták össze előbb s csak az ily módon már magában is megálló hevederes és bordás alkotmányt töltötték ki a most már egészen könnyű anyagból (habarcsból) is vehető boltsüvegekkel. Az effajta bordázat föltalálójának neve nem ismeretes. Lehet egyébként, hogy az eredményében rendkívül jelentős szerkezetre talán valamely bedőléssel fenyegető keresztboltnak megerősítése adott alkalmat, amennyiben a heveder, vagyis erősítő boltöv már a dongaboltozásnál is használatos volt; lehet, hogy eredete valamely keresztboltos famennyezetre vezethető vissza, melyet csakis ilyen bordázattal lehetett összeróni. Annyi kétségtelen, hogy az eredetileg nagyon kezdetleges, szinte esetlen javítás sok próbálkozás után olyan termékenyítő elemmé fejlett, hogy nélküle a csúcsíves építés el sem képzelhető. Általa a mennyezet valójában szilárd, szinte ruganyos csontvázat kapott; a boltsüvegek immár csak takaróul szolgálnak, súlyuk tetemesen apasztható. Ezzel a bordás szerkezettel aztán veszedelem nélkül boltozhattak be hatalmas tereket, merész íveket hajthattak az ég felé és teljes szabadsággal alkalmazkodhattak a legváltozatosabb alaptervekhez. A sötét, nehézkes román hajóból a csúcsíves templom karcsú, égnek törő hajója kél ki.

Ezen szerkezeti újítás felé való törekvés, mint említettük, megvan már a román korban is, de csak a csúcsíves stílusban, és pedig a csúcsív (arc brisé,

arc en ogive, Spitzbogen) alkalmazásával képződik ki teljesen. Csúcsívbe összefutó bolthajtást — hogy régi divatját a Keleten, ahonnan a XI. század végén a keresztesek útján átkerült, ne is említsük — találni már a késői román emlékeken is, el lehet mondani, hogy majdnem feles számmal fordul elő bennük. Ez tehát nem a csúcsíves stílus találmánya s nem is lényege, hanem pusztán az ív magasításából és biztosításából önkényt folyó következmény; viszont azonban a csúcsív eme szerkezeti előnyének felismerése és ezzel eleddig szinte képzelhetetlennek gondolt eredmények elérése határozottan a csúcsíves stílus érdeme. Hogy mekkora átalakítást tud létrehozni egyetlen új, életrevaló szerkezeti elem, annak a műtörténelemben szinte páratlanul álló példája a csúcsíves szerkezet alkalmazása a román elrendezésben; általa rövid száz év leforgása alatt a román stílus teljesen újjá alakul és megteremti a csúcsíves stílust. S ezzel az eredeti építőstílusok képződése le is záródott. Az újkornak a régebbi formákhoz kellett visszanyúlnia, a nélkül, hogy szerkesztés dolgában valami újat teremtett volna. A csúcsív (441., 442., 443. kép), mint ahogy neve magyarázza, csúcsban összeérő két egyenlő köríves részlet; három leggyakoribb formáját képünk eléggé föltünteti. Elseje a nyomott, a tompa csúcsív; másodika az egyenlő oldalú háromszög két szára fölébe rajzolt, egyenlő oldalú csúcsív; a harmadik a hegyes vagy lándzsahegyalakú ív. A késői csúcsíves építés, mely már a formákkal való játszásban leli örömét, jobbára díszítő elemül még más íveket is meghonosított, pl. a Tudor- és a szamárhátú vagy csónakdad ívet (arc en talons, Eselsrücken, Kielbogen, 444., 445. kép); hogy ez utóbbi ívek szerkezeti szempontból nem mutatnak haladást, az első tekintetre szembeötlik.

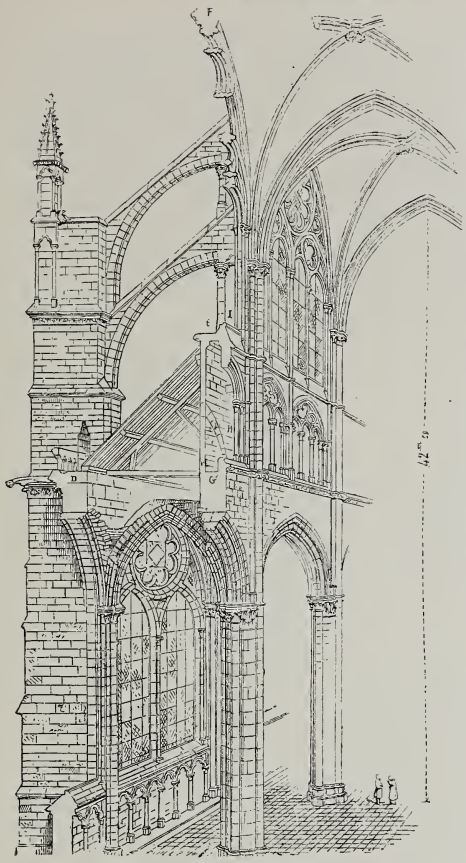


441—443. kép. A csúcsív három fő-formája.

444. kép. Tudor-ív.

445. kép. Szamárhátú-ív.

Mennél meredekebbek a csúcsív szárai, annál kisebb az ív oldalnyomása, annál kevésbbé forog fenn a bedőlés veszedelme s annál magasabb lehet az épület. Az oldalnyomás, természetesen, még mindig megvan s a pillérekre és falakra annál veszedelmesebb, mennél magasabbak ezek, ha megfelelően nem vastagítják őket. Azonban az oldalnyomás átvitele céljából nem vastagították a pilléreket és falakat a szó szoros értelmében, hanem, ami ezzel egyre megy, az épület külső részén gondoskodtak bizonyos támasztó szerkezetről, mely az egész alkotmányt egyensúlyban tartsa, s ez a csúcsíves építkezésnek harmadik lényeges eleme. Ez is a román stílusból fejlődik, de miként az előző két elem, a bordázat és a csúcsív



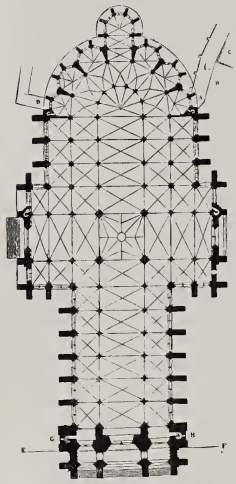
446. kép. Csúcsíves bolthajtás támasztó rendszere. (Részlet az amiensi székesegyházból.)

csak itt, a csúcsíves stílusban jut teljesen érvényre. E támasztó szerkezet (contreforts, Strebesystem) megértésére vizsgáljuk a 446. képen föltüntetett keresztmetszetet. A román templom hajója mellett magasságával [1] azonnal szembetűnő csúcsíves boltjárom csak látszólag nyugszik a falazaton, mert voltaképpen pillérek tartják. A pillérek azonban a bordák oldalnyomását már magasságuk miatt sem bírnák ki egymagukban. Ezért kell a templomon kívül látható két lehajló ív, az ú. n. támasztó ív (arc boutant, Strebebogen), melyen át a külső támasztó pillérre (contrefort, Strebepfeiler) megy át az oldalnyomás. A támasztó pillér alakja aztán rendesen megfelel a statikai szempontnak, amennyiben az ív nyomásából származó ferde „eredő"-vonalnak a függőlegestől eltérő irányát követve alul szélesebb és fölfelé lépcsőzetesen szűkebb lesz; ahol kivétel van, ott ezt csak a teherrel való erősbítés céljából tették. A boltjármot tehát a támasztó ívek közvetítésével a belső és külső pillér hordja, illetve támasztja meg. Ezzel a szerkezeti elemek lényegesen meg vannak különböztetve a pusztán térzáró elemtől; a fal és a boltsüvegek csak térkitöltő szerepet játszanak, sőt a falak ilyenekül fölösekké válván, mind nagyobb és nagyobb

[1] A gót templomok boltmagassága VII. Lajos (illetve Suger) idejében még csak 25—28 méter, fia, Fülöp-Ágost alatt (1180—1223) 35—40 méter, sőt a beauvaisi, utóbb bedőlt templom hajójánál 46·5 méter.

ablakoknak engednek helyet. Abból a körülményből, hogy a falakat majdnem teljesen pótolhatják a tágas ablakok, következik, hogy a csúcsíves templomok nem misztikusan homályosak, mint ahogyan a közfelfogás tartja, hanem ellenkezőleg, derültek; hogy ez mégis másként van, annak oka az ablakok színes voltában kereshető. — A csúcsíves építés tehát a nagy, élettelen tömeg helyett a tagozást mutatja, s ezt a falak merész áttörésével, tágas ablakok alkalmazásával éri el; ezt a tagozást még díszítményeinek megválasztásában is szem előtt tartja, amennyiben ezek mindenütt szilárd, összetartó széleket, mintegy szerkezetet, közbül pedig könnyed, áttört ékítményeket mutatnak.

A támasztó íveknek szerkezeti elemekül való erős hangsúlyozása az épületen kívül nyilván csakis ezek eszthétikai hatásának rovására történhetik. Érezték is ezt a csúcsíves építés mesterei s egész buzgósággal igyekeznek a külső pilléreket és támasztó íveket díszítő elemekkel ruházni (l. pl. a 464. képet), de igyekvésök mégis csak erőltetett és kudarcot vall: a merészen fölfelé törő templom külsején végre is előtérben marad a váz szemben az épület egészével.



447. kép. Az amiensi székesegyház alapterve.

A csúcsíves építőművészet három legfontosabb elemét a bordázott keresztboltban, a csúcsívben és a külső támasztó szerkezetben ismertük föl. Mindhárma a legszorosabb kapcsolatban van egymással annyira, hogy a csúcsíves építés lényege röviden a kiképzett támasztó szerkezettel gyámolított bordás csúcsíves bolthajtás és nem pusztán a csúcsív. Ezért a „csúcsíves“ elnevezés nem is eléggé jellemző.

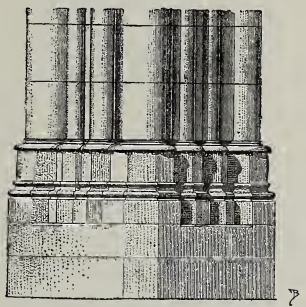
A stílus összességében föllépő többi elemekre térve át, vizsgálatuknál félreismerhetetlen lesz, hogyan kívánja meg egyik a másikat, hogyan utal akárhányszor a szerkezeti elem a pusztán díszítő elem megteremtésére, s hogyan alakul ki ez úton az egész egységes építési mód, mint szerves stílus.

A csúcsíves stílus átveszi és általában meg is tartja a román keresztalakú alapidomot a hosszanti templomházzal (grande nef, Langhaus), harántos templomházzal (transversale v. transept, Querhaus) és apszis-sal (447. kép). A fölépítésben azonban már eltér tőle, és nevezetesen legközelebbi ismertető jelül az apszist, a szentélyzárást, nem félkupolával fedett alacsonyabb fülke módjára támasztja hozzá a templom testéhez, hanem a főhajó magas bolthajlását a szentélyben (chorus) is folytatja s illetve itt zárja be a szentélynek rendesen fél-sokszög alapidomú középpontjában oly módon, hogy a szentély körül a mellékhajók gyűrűalakú folytatása, az övfolyosó[1] (pourtour, Umgang) is helyet talál. A francia

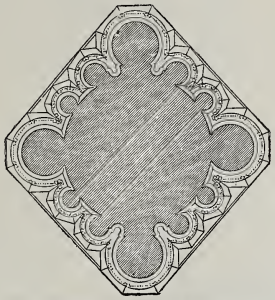
[1] Magyarországi példája a budapesti belvárosi plébánia-templomban.

csúcsíves építés e tekintetben még tovább megy, amennyiben az övfolyosó körül az apszis-sokszög oldalainak megfelelően egy kápolna-koszorút fűz a szentélyhez, sőt olykor a hossztengely végéhez még egy kiugró kápolnát csatol a Bold. Szűz tiszteletére (l. a 447. képen). A szentélynek ilyetén belevonásával a közös boltrendszerbe, kivált mivel a román templom kriptája is elmarad, az alapterv egysége szilárdabbá válik s a templom belseje hatásos perspektivához jut.

Az egyes oszlopok és a vaskos egész pillérek eltűnnek. Helyüket a gót pillér foglalja el. Ennek ismertető jele, hogy rajta a bolt bordázata lefelé folytatódik a pillér lábáig, illetve a keletkezés sorrendjében szólva, a mennyezet bordázata, annak jóformán egész profilja (átmetszete) már alul, a pilléren is jelezve van. Innen a bordázatnak megfelelő ú. n. csomós pillér vagy pillérköteg (faisceau, Bündelpfeiler, 448., 449. kép). Ezeknél a hengeralakú törzs vagy mag körül félig vagy háromnegyedrészre kiálló oszlopocskák, a bordahordók (colon-



448. kép. Pillérköteg alja. (Köln.)



449. kép. Pillérköteg átmetszete. (Köln.)

nelle, Dienst) és hornyolatok (gorge, Hohlkehle) csoportosulnak, melyek minden vékonyodás vagy barázdolás nélkül egyenlő vastagságban futnak fel a bolt bordázatáig. A késői csúcsíves építésben a kapitellum is elmarad, mivel a csúcsíves stílusú pillérnél nincs meg az az ellentét, mely az antik oszlop és a rajta nyugvó vízszintes gerendázat és fal között fennáll, s az oszlop fölött közvetítő meg tehertartó tagul az oszlopfőt meg az abacust kívánja meg. Ha az oszlop- vagy pillérfej megvan, akkor puszta díszítő elemmé válik, melyet rendesen levéldísz övez, eleinte laza elrendezésben, úgy hogy alatta a gyönge kihajlású oszlopfej magja látható marad (450. kép). A levéldísz a honos flórát utánozza sokszor csodálatosan biztos naturalizmussal; a késői csúcsíves építés korában, mely az oszlopfejeket lassan egészen elhagyja, a levelek bizonyos gümős alakot (451. kép) kapnak. — Amint a pillértörzs tömegét apasztani és tagozásával a fény és árnyék játékának nagyobb teret nyerni igyekszenek, ugyanilyen törekvés nyilvánul a boltozat bordáinál is; átmetszetük nem köríves, hanem szív- vagy körtealakú és sokszor éllé van kihegyesítve (452. kép). A hengeres tagokkal és hornyolatokkal hatásosan

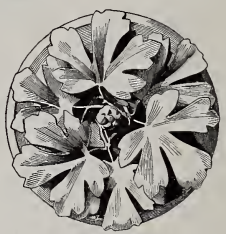
tagozott bordázatot üstökén a díszes zárókő vagy mesterkő (clef, Schlussstein) kapcsolja össze (453. kép). — A mellékhajókat a főhajótól az arkád-ívek választják el; fölöttük a trifórium-nak nevezett szűk folyosó fut végig (H irányban a 446.

450. kép.
Korai csúcsíves oszlopfej. (Amiens.)

451. kép.
Késői csúcsíves oszlopfej. (Esslingen.)

képen) hármas nyílású ablakaival,[1] melyeket egy közös nagyobb ív foglal össze. Ennek helyén a korábbi templomoknál tágas, emeleti folyosók (galerie, Emporkirche) voltak, melyeknek rendeltetésök nincs eléggé kiderítve. Az a körülmény, hogy onnan legföljebb az első két padsorból lehetett lelátni a templomba, tehát istentiszteleti célnak csak kevéssé feleltek meg, hacsak éppen elkülönítés céljából épült női karzatnak nem veszszük, arra a föltevésre vezette Choisy francia szakirót,[2] hogy talán raktárul szolgáltak a Szentföldre vonuló zarándokok féltettebb holmija számára. Erre enged következtetni az a körülmény is, hogy rendesen rejtettebb csigalépcsőkön lehetett csak hozzájok férni. És kimutatható, hogy a keresztes hadjáratok után épült templomokban, amikor effajta raktárakra nem volt többé szükség, az emeleti folyosók lassan-lassan eltűnnek. Később a triforiumok

452. kép. Csúcsív átmetszete.
(Nevers.)



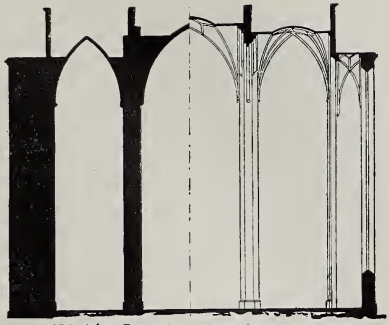
453. kép. Csúcsbolt-zárókő.
(Párizs, Ste Chapelle.)

[1] A *trifórium* ezt a nevet, mely a latin tres fores-ból (három ajtó) származik, akkor is megtartja, ha a nyilások száma más.

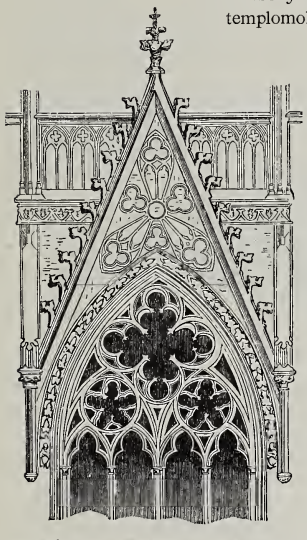
[2] *August Choisy*, Histoire d'architecture II. köt. 210. lap.

is elmaradnak s illetve helyet engednek a boltozattól az arkád-ívekig lenyuló mind tágasabb ablakoknak.

Külön ki kell itt emelnünk a kivált német földön dívó ú. n. csarnok-templomokat. Lényegük az, hogy a mellékhajók, melyeknek magassága eredetileg alig a fele a főhajónak, mind magasabbakká válnak, sőt a főhajó magasságáig jutnak, úgy hogy a templom egész belseje egyetlen pilléres csarnokként hat. Ebben aztán a gót templom alapja, az eredeti bazilikai elrendezés, egészen eltűnik. A templom külseje is megfelelően megváltozik: megszűnik vagy lényegesen csökken az épület lépcsőszerű emelkedése, kivált, ha a fő- és mellékhajókat egyetlen tető foglalja össze; fölöslegessé válnak a külső támasztó-ívek, mivel szerepüket maguk a magas mellékhajók végzik. Egy ilyen csarnok-templom átmetszetét 454. képünk mutatja. Az alacsonyabb mellékhajós templomok, szemben a csarnok-templomokkal, gót bazilikáknak vagy bazilikai elrendezésűeknek is nevezhetők.



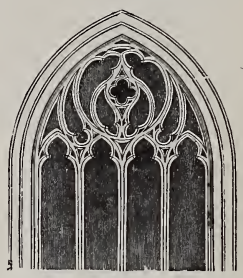
454. kép. Csarnok-templom átmetszete. (München, Frauenkirche.)



455. kép. Mérműves ablak orommal. (Köln.)

A középhajó többi részét, hogyha nem csarnok-templomról van szó, föl egészen a bolthajtásig, a tágas színes ablakok foglalják el. Az ablakokon találni aztán a gót ornamentikának örökszép szobrászati mintáit, melyek bámulatos találékonysággal és ritka stiláris készséggel tagozzák az egyébként mitsem mondó, holt ablaknyílásokat. Egyik példáját a 455. kép mutatja. Az ablakban rendesen négy vékony támasztó vagy választó oszlop (meneau, Pfosten) halad fölfelé a csúcsív kezdetéig, az ívmezőt pedig a díszes rajzú áttörés tölti be kizárólag geometriai, tehát körző segítségével mért, megszerkesztett ornamentumaival, az ú. n. mérművel (tracé, Masswerk). Ezen geometriai formákkal tagozott ablakdísz általános jellemvonása, hogy az oszlopocskáktól határolt csúcsíves osztályokra páronkint egy-egy nagyobb csúcsív borul, valamennyit aztán egy még nagyobb csúcsív köti egységbe. A közbül maradó üres részekben körívek, sok-

szögű idomok vagy hajlott szárú háromszögek, az orrok, vannak szimmetrikus osztályozással csoportosítva és három-, négy- és ötlevelű lóherelevelet, vagy hat-, nyolcszirmú rózsát utánoznak; a befelé vont ívrészek (orrok) révén a csúcsív maga s hereívvé válik. Ezekhez a formákhoz a késői csúcsíves építésben (style flamboyant) a halhólyag- vagy lángnyelv-alakú díszítés is csatlakozik (456. kép). Ugyanilyen pazar díszszel van áttörve kivált a kapuzat fölött a főhajót záró kerékalakú ú. n. rózsa-ablak (rose, Radfenster). (L. pl. a 463., 470., 471., 474. képeket.)



456. kép. Halhólyagos vagy lángnyelves mérmű. (Soest.)

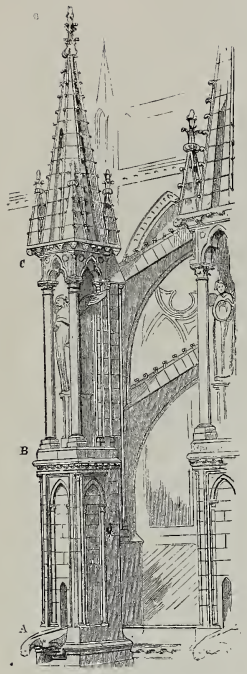
A figurális plasztikai díszítés helye a templom külseje. Belül a festés emeli a hatást. Színes ablakok nélkül a gót templom el sem képzelhető, nélkülök a sötét kőtömegek és nagy fény-nyílások között áthidalhatatlan volna az ellentét. Ezenkívül azon voltak, hogy az egyes tagok (hevederek, oszlopfejek és bordák) hatását is színekkel fokozzák, gondosan figyelve a színes ablakok és a festett architektonikus részek összhangjára.

A templom külsején, oldalsó nézetben, legszembeötlőbb a támasztó szerkezet. A támasztó ívek fölül rendesen még egy áttört művű falazást láttatnak. Ez öregbíti az ív ellenálló képességét s a belsejében meghagyott csatornán át levezeti az esővizet a falból kiálló vízhányó alakhoz (gargouille, Wasserspeier, 457., 458. kép s a 459. képen A). Ezek realisztikus vagy mesebeli állatok, torzképű démonok, melyeket a román kor hagyományaiul vett át a csúcsíves stílus.[1] A támasztó pillér emeletenkint vékonyodva halad fölfelé; szerepének megfelelően alul vaskos, legfelül pedig a kecses fiala, dísztornyocska, toronyfia (pinacle, clo-

457—458. Vízhányók. — *Zeller*: Stiftskirche zu Wimpfen im Tal (K. W. Hiersemann, Leipzig) után.

cheton, Fiale) koronázza (459. kép BCD). Ennek alsó része gazdagabb tagozásnál fülkeszerűen vagy tetőzettel (dais, Baldachin) van kiképezve, melyben szobor is szokott állani; ily fialák tagozzák a meredek templomtető peremét koronázó folyosót

[1] A középkor művészei általában nagyon tetszelegnek a groteszk alakokkal. Bennök a középkor ama nehéz álmainak, lidércnyomásának megtestesítését keresik, mely a világ végének sejtett 1000-ik év közeledtével a népeken erőt vett. Fönt jelzett szerepükben némelyek úgy tekintik őket, mint Isten dicsőségére leigázott, szolgálattevő alsóbbrendű lényeket.



459. kép. Támasztó szerkezet a reimsi székesegyházban.

is. A fialák rézsutos élein sajátságosan kidudorodó kúszó levélcsomók (crachet, Krabbe, Kriechblume) viszik mind följebb tekintetünket (460., 461. kép). Szinte törvény számba megy valamint az egyszerű körívet, úgy a hosszabb rézsutos vonalat is lehetőleg elkerülni. E célból a körívet csúcsba hegyezték ki vagy lóhere-ívvé változtatták, amint ezt az ablakdísznél láttuk, a rézsutos vonalat pedig kúszó levélcsomókkal szaggatják meg. Ezért az utóbbiakat az épület háromszögletű részein rendesen ott találjuk, kivált az ablakok vagy kapuk ívét koronázó egyenes szárú, meredek díszormokon (gâble, Wimperg, l. a 455. képet), melyek rendesen mérműves díszszel vannak megtöltve és a

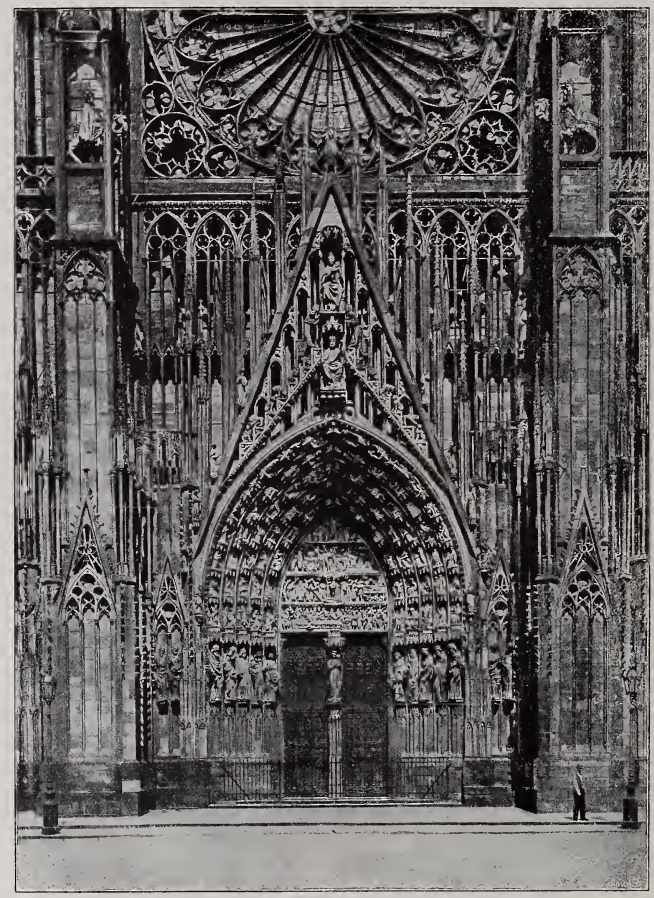
460. kép. Korai csúcsíves kúszó levélcsomó.

461. kép. Késői csúcsíves kúszó levélcsomó. (Troyes.)

462. kép. Keresztvirág.

csúcson a keresztvirággal (fleuron, Kreuzblume; 462. kép) záródnak. — Bazilikai elrendezésű nagyobb gót templom oldalsó nézete minden ékessége mellett — mint már említettük — majdnem leplezetlenül mutatja a szerkezet vázát. A voltaképpeni ornamentika összes pazar kincseivel az épület homlokzatát lepi el. Hatalmas kapuzatok (portail, Portal) törik át földszintjét; számuk a hajóknak megfelelően rendesen három, a közbülsőt, tágasabbat egy rekesztő oszlop kétszárnyúvá teszi (463. kép). A kapuk rézsutos bélletében, rézsüjében (pied droit, Gewände) szobrocskák állanak, ezek fölfelé a csúcsív rézsüjében is folytatódnak; szoborművekkel van díszítve a bejárat fölötti csúcsíves mező, a tympanon is, és helylyel-közzel a szentek egész litániáját látni az emeleti folyosók előtt is (pl. a párizsi Notre-Dame-on, 470. kép). Ékesség dolgában vetekszenek a kapuzattal a homlokzat ablakai is. Majd hatalmas átmérőjű kerek ablak, az ablakrózsa van a főkapu fölött, majd meg tágas nyílású csúcsíves ablak. — A homlokzatot tornyok koro-

názzák, még pedig vagy az egész épület-testen uralkodó egyetlen, homlokzati, vagy a két mellékhajó eleje fölött emelkedő két oldaltorony. Egy-egy templomnak sokszor több emberöltőn át tartó építését rendesen a szentélyen kezdték; itt már



463. kép. A strassburgi monostortemplom főkapuja.

464. kép. A freiburgi monostortemplom és alapterve.

folyt az isteni tisztelet, mikor a többi falak még alig emelkedtek ki a földből, és mire az építéssel a tornyokhoz értek, akkorra a templom alapítója, tervező művésze, rég porladozott már; mások az emberek, mások a viszonyok, hiányzik a lelkesedés, a pénz, olyik templom befejezésénél az eredeti stílus már divatját multa. Így maradt csonkán akárhány nagy koncepciójú templom tornya; stílszerűen befejezett tornyokat jobbára a kisebb méretű alkotásokon találni. A toronynak a támasztó pillérekkel megerősített alsó emeletei négyzetes idomúak, a négyzet feljebb nyolcszögbe megy át és nyolcszögű piramisszerű sisakkal (pyramide, Helm) záródik. A csúcsíves építésnek azon igyekvése, hogy az épület felső részeit lehetőleg megkönnyítse, abban is megnyilvánul, hogy még a toronysisakot is áttöri, holott itt voltaképpen esővető fedőlapokat várnánk. Hatalmas egyenes kőbordák emelkednek a csúcs felé (l. a 464. képet), az ily módon üresen maradt tereket keresztbemenő pálcatagok és mérművek borítják be, a bordák élein levélcsomók kúsznak fölfelé és legtetején a hatalmas keresztvirág ékeskedik. Egészében a torony egy óriási arányú fiala. Mivel továbbá az alapidomban is erősen kiemelt harántos templomház zárófalai szintén díszes tagozásúak és helylyel-közzel szintén tornyosak, aztán a hosszanti és harántos templomház találkozásánál a mindig meredek nyeregfedélen egy kisebbszerű tornyocska, a huszártorony (flèche, Dachreiter, l. a 470. képen) is előfordul, azért a teljesen kész gót templomnál a tornyoknak egész csoportozatát kell elképzelnünk. Azokon a vidékeken, ahol a román építés mélyebb nyomokat hagyott, a hajóknak említett kereszteződése fölött nagyobb, nyolcszögű tornyot, sőt kupolát is találni.

A 464. képen bemutatott freiburgi monostortemplom meglehetősen jó fogalmat ad a gót templom külsejéről. A templom a köröskörül futó alacsony talapzatból emelkedik ki, de mindjárt szét is tagozódik: támasztó pillérek ugranak ki a falból s az utóbbinak mezőit ablakok törik át. A mellékhajók fölött az épület tömege tetemesen megkeskenyedik, de nem kopasz, piramis-szerű emelkedésben, hanem a támasztó ívek könnyed közvetítésével. Ezek és mellettök a pillérek karcsú fiálái mintegy a mellékhajók megkönnyebbült folytatásai a fölfelé való emelkedésben, és fokozatosan a főhajó fedelének meredek vonalába viszik át a szemet. A hatalmas torony végül a fellegekbe nyuló csúcsával, mint a templom emlékszerű voltának koronája, messzire hirdeti, hogy az Isten háza egyben a város legjelentősebb épülete is. A templom egész külseje mintegy megtestesítése az alaptervbe helyezett gondolatnak: a belsőnek a célszerűség és statika föltételei szerint módosított visszhangja.

A kőnek szabad tagozásában és az épület céljaira való leigázásában, mintegy átgyúrásában, az alkotmánynak ezúton elért könnyedségében és derűs voltában tagadhatatlanul nagy szépség rejlik. Mindez következetesen bizonyos nemes vertikalizmushoz, függőleges tagozáshoz vezet, mely a nagy épületrészeket, mint valami élő, gazdagon szétágazó szervezetet, hatalmasan felszökkenti. Emellett a román stílus emlékszerűsége éppen nem vesz el a csúcsíves templomban, amennyiben az előző kor örökéül kapott gazdag tapasztalat s az újonnan hozzávett eszközök együttesen csudálatos eredményeket tettek lehetőkké, s az emlékeket a

román kor nehézkességétől teljesen fölszabadították. E tekintetben tagadhatatlanul kiváló szerepe jut a csúcsívnek. A kör az egyenletes lezártság formája és első sorban olyan erőhöz és tömeghez illik, mely nyugodt, mely nem akar fejlődést, továbbképződést mutatni. Körülzáró és borító szerepében, mint félkörív, fülke, keresztbolt vagy kupola, csak középpontja felé nyitott, arra utal. A gót ívnek csúcsos formájában éppen az ellenkező van kifejezve, t. i. az eleven fölfelé-törekvés. El lehet mondani, hogy a kerekív szebb, a csúcsív ellenben jelentősebb; emez a templomban az ég felé való törekvést, amaz, miként az a kupolánál félreismerhetetlen, az isteninek fönséges nyugalmát szimbolizálhatja. És nem kell csudálkoznunk, ha egy stílusból a másikra való átmenetnél nem szívesen szakítanak a köríwel, mint olyan elemmel, mely addig szinte osztatlan tetszésben részesült a művészet birodalmában, s amelyhez utóbb a renaissance megint csak visszatér.

A csúcsíves emlékek főformáinak a szerves növekvéshez való hasonlósága, magasratörése s ezzel mintegy hívó szava, a „sursum corda!“ önkéntelenül is a szimbolizmusra tereli figyelmünket. De bár e tekintetben a középkor ugyancsak tetszelgett magának, ezt a legapróbb részletekig már írott emlékek híján sem tanácsos keresni. Egy és más dolog, aminek misztikus jelentést szeretnek tulajdonítani, technikai vagy éghajlati követelmények eredménye is lehet. Így maga az imént hangsúlyozott vertikalizmus is, melynél nem kell elfelejtenünk, hogy ugyanezt követelik az éghajlat havas telei is. Hellasz derűs ege alatt érvényre jutnak a klasszikus épületek egyszerű vonalai is, az északvidéki gyöngébb fény erősen emelkedő és áttört formákat kíván meg, olyanokat, amelyek a legszegényesebb világításnál is érvényesülni tudnak. E fölfelé haladó, mozgalmas vonalak hatását még jobban fokozza a környező természet ellentéte, míg az antik művészet a környezettel való összhangot keresi.

Ha számot vetünk az összhatással, melylyel a csúcsíves emlékek reánk vannak, akkor akár első tekintetre, akár hosszabb vizsgálatra egyaránt a meglepődés, a csudálat érzete lép előtérbe; az emlékek előtt vagy bennök egészen mást érzünk, mint az antik vagy a bizánci kor emlékeinél. Ha kívülről nézzük őket, ott találjuk a támasztó szerkezetet, de nem látjuk a boltozást, mely ezt megokolná; belül viszont a bolthajtást látjuk a támasztékok nélkül, tekintetünk sehol sem foglalhatja egybe, miként a konstantinápolyi Szófia-templomnál, a boltot és a támasztékokat. A szemlélő folyton bizonyos egyensúly megtestesülését látja ugyan maga előtt, anélkül, hogy ezt szeme teljesen meg is magyarázná neki. Innen a bizonytalanság érzete, mely a meglepődéssel társul. A görög nyugodt idealizmust és kifogástalan tisztaságot hiába keressük a csúcsíves épületen. — A csúcsíves építésben mindig van valami előre nem sejtett dolog, valami merészség, lendület, a fölfelé vágyódás lelkessége, ez pedig egy a keresztény gondolat emelkedettségével. Ezért a csúcsíves építés még hibáival is emlékszerű kifejezése az azt megteremtő kultur-korszaknak s a benne élő népek lelkének.

B) *A csúcsíves építőművészet emlékei.*

Franciaország. A keresztes hadjáratokkal megindult s azóta folyvást növekvő világforgalom a nyugati népek művészeti formáit is gyorsabban és könnyebben vitte tovább, és szerkezeti előnyei mellett ennek a világforgalomnak tudható be a gótika gyors elterjedése. Francia mesterek vitték az új művészet első csiráit Angliába és Németország nyugati vidékeire,[1] innen aztán tovább halad a többi világtáj felé, de bölcsőjét Franciaországban kell keresnünk.

Jó ideig a Suger apát alatt 1137—1144-ig épült saint-denisi apátsági templom szentélyében keresték az első, valójában csúcsíves alkotást. De ez a körülmény, hogy itt a csúcsíves építés összes elemei (támasztószerkezet, bordázat, csúcsív) már megvannak, s az egész rendszer mintegy Minerva módjára előteremni látszik, ellentmond a stílusok szerves fejlődési törvényének. A csúcsíves építés igazi megindulása írásos és műemlékek híján ezideig még nem volt megállapítható. Ami ez irányban a legújabb kutatások alapján kideríthető, azt a következőkben foglaljuk össze.

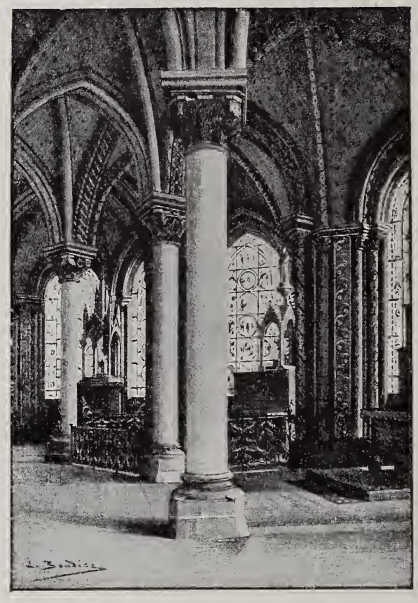
Korai csúcsíves építés. Az új stílus anyaföldje nem Párizs, illetve St.-Denis, hanem a főváros távolabbi környéke, nevezetesen a déli Picardia és kivált Beauvais vidéke. Itt találni elszórtan egy-egy gótikus elemet. A beauvais-i St. Etienne-templom (1125-ből) kereszt-bordás, de még félkörös ívű építmény, Airaines-ben (1130) legalább a hevederek csúcsívesek, Lucheux-ben a csúcsív már teljesen ki van fejlődve. Különös fontosságot tulajdonítottak egyideig a morienval-i szentélynek, melynek övfolyosóján csúcsíves keresztboltok vannak nehézkes átlós bordákkal, amennyiben egy emberöltővel korábbinak tartották; valószínűleg azonban az 1125-ik évnél nem korábbi. A noyoni és laoni püspökség kisebb épületein tovább fejlődve jut a stílus 1140 körül a Szajnáig, ahol az egyes kísérletezések, törekvések célszerű egyesítése, következetes alkalmazása a már említett st.-denis-i templom szentélyének újraépítésénél történik meg.

Az egymásból fejlő két stílust áthidaló építkezési módot általában „átmeneti"-nek szokás nevezni, a műtörténet azonban ezzel a névvel majdnem kizárólag csak a románból gótba fejlődő stílust illeti; ugyanez egyébként „késői román", „korai vagy kezdetleges gót" néven is előfordul. A csúcsíves építésnek ezen első korszaka, a korai gótika, melyben a szerkezeti elemek lassú egymásutánban hovatovább előtérbe jutnak, a XIII. századra szorítkozik, de — mint láttuk — Franciaországban már a XII. század második felében megindul. A gót építés további fejlődésében, mely a XVI. századig tart, még két korszakot különböztetünk meg, amelyek azonban a különböző országokban nem egyazon időbe esnek. Ezek a virágzás kora a XIV. században, a rendszer és díszítés teljes kifejlődésének ideje, végre a XV. században és a XVI. elején a késői gótika, amikor a deko-

[1] Egy régi krónika egyenesen „opus francigenum"-nak, francia származásúnak, nevezi ez új eljárási módot.

rativ elemek kerekednek fölül, a kezdődő és gyorsan haladó hanyatlás kora, a továbbfejlésre képtelen elaggás minden jeleivel.[1]

A Párizs közelében levő st.-denis-i templomhoz visszatérve, újraépítése korában 1137—1144-ig Suger apát alatt épült a templom nyugati és keleti része. 1140-ből való a főhomlokzat. Gazdag tagozású közép-kapuja még félköríves, az oldalsók már gyöngén csúcsívbe hajlók. 465. képünk a francia királyok temetkezőhelyéül szolgáló szentélynek övfolyosóját mutatja kápolna-koszorújával, bordázott bolthajtásával és csúcsíves ablakaival. Szoros kötöttség és emellett fiatalos hajlékonyság nyilvánul az egészben és antikizáló elemei mellett is határozott forduló pontot jelez az építés történetében. Mihamar meg is teremtette a maga iskoláját. A hatása alatt épült korai gót alkotások sorából fölemlítjük a párizsi St.-Germain-des-Près szentélyét, a châlons-sur-marne-i Notre-Dame-ot, a normandiai Caen-beli St.-Etiennet. Valamennyije művészi hatású belső távlatával kapja meg a szemlélőt s már sejteti a későbbi szentélyek csodás varázsát. St.-Denishez csatlakoznak továbbá a senlis-i, noyon-i, laon-i és sens-i székesegyházak; az utóbbinak híre mihamar Angliába is eljut[2] és ott mintául szolgál. E korai csúcsíves templomokban a pillérek még jobbára szigorúan hengeres formájuak és csak a pillérfejek fölött kezdődnek a rendszerint hatrészű (hat süveges) boltozatokhoz fölfutó, bordahordó féloszlopok. Ablakaik általában még félkörösök, az arkádok

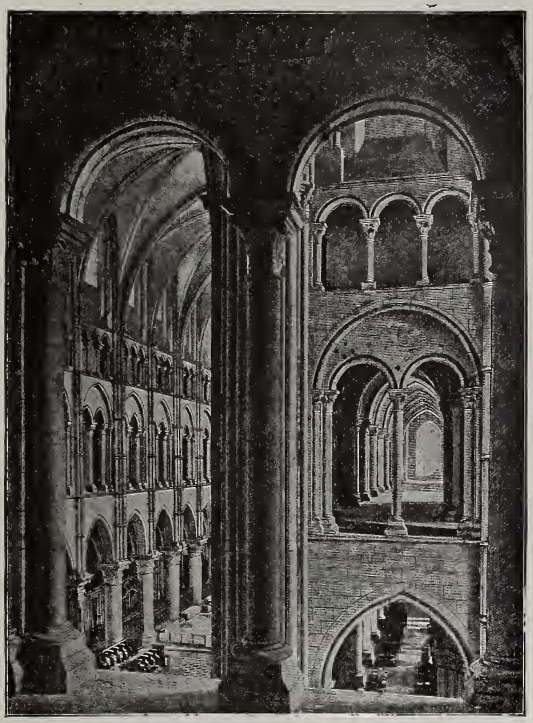


465. kép. A st. denisi apátsági templom övfolyosója.

[1] A francia gótikában a legjellemzőbbeknek hitt dekorativ elemekkel kapcsolatos négy korszakra való felosztás is divik. Eszerint a körülbelül 1190-ig tartó *primitiv* gótikára a *style lancéolé* következett, a lándsa-hegy alakú, meredek, elegáns csúcsív korszaka 1190—1240, majd másfél századon át körülbelül 1370-ig a legékesebb *style rayonnant*, a sugaras, nagy rózsa-ablakok kora, végül a lángnyelvű díszeivel jellegzetes *style flamboant*. — Az angol gótika egyes korszakait lásd ott.

[2] A canterburyi kathedrális építője a Sensból 1174-ben meghívott Guillaume de Sens.

és kapuzatok azonban már csúcsívesek. Az egyes formák inkább románok, mint gótikusak. — Az erejét próbáló komoly, fiatalos stílus kitűnő példájául mutatjuk be 466. képünkön az 1174—1226-ig épült laon-i székesegyház belsejét. Az attikai

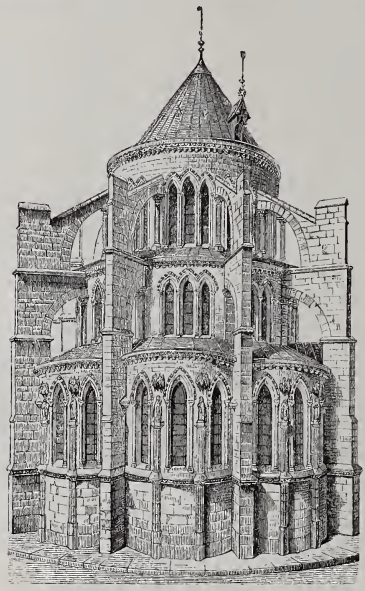


466. kép. A laoni székesegyház belseje.

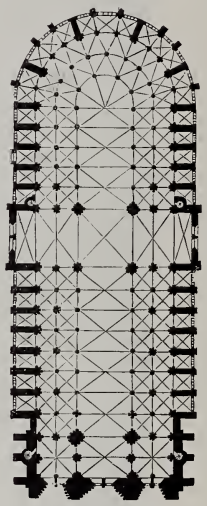
talapzatokból vaskos kerek pillérek emelkednek ki, kehelyalakú kapitellumaikon bimbó- és levéldíszszel; fölöttük kezdődnek a heveder- és bordatartó vékony fél- és háromnegyedes oszlopok, melyeket gyűrűk kapcsolnak a falakhoz. Az ablakokon vegyest van a kerek- és csúcsív; a mérmű még teljesen hiányzik. Tornya is mintája lett a következő kornak; már megvan rajta a négyszögű alapból a nyolcszögbe való átmenet s az emeletenkint való szűkebbülés, ami már határo-

zottan gótikus vonás. — A támasztószerkezet körüli tapogatódzást az 1183-ból való châlons-sur-marne-i Notre-Dame szentélye (467. kép) mutatja. A támasztópillérek és támasztóívek nekézkes, dísztelen voltukban túlságosan hangsúlyozzák szerkezeti fontosságukat, szinte utólagosan emelt pótló védőfalaknak látszanak; az ablakoknak itt sincs még mérművük.

1163-ban teszik le a párizsi Notre-Dame alapkövét a Szajna alkotta kis szigeten, a Citében. Építése áthúzódik a következő századba, a főhomlokzatba



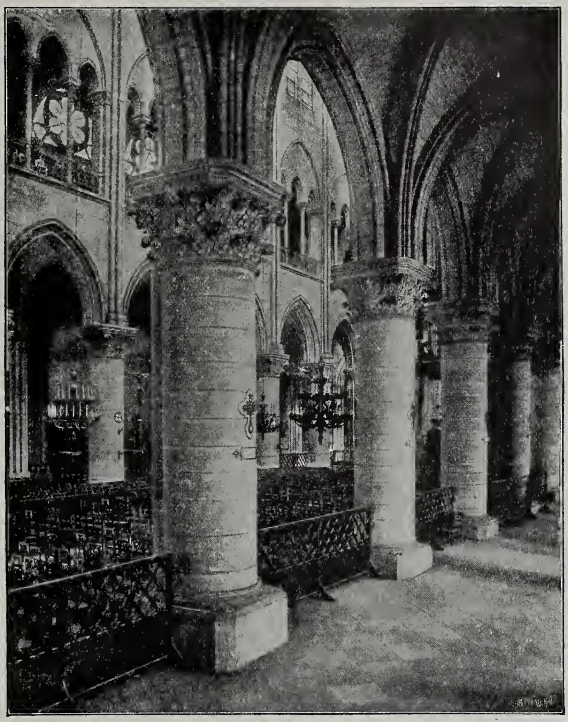
467. kép. A chalons-sur-marnei Notre-Dame szentélye



468. kép. A párizsi Notre-Dame alapterve.

csak 1218-ban kezdenek bele. Alapterve (468. kép) öthajós, majdnem közepén levő egyetlen hajóból álló harántos templomházaival, mely alig ugrik ki a templom oldalfalaiból. A mellékhajók ívalakban a szentélyt is körüljárják (övfolyosó), kiszögelő kápolnakoszorúja azonban nincs; a főhajó boltjármai még hal-süvegűek. Korinthusi kapitellumokkal ellátott zömök hengeres pillérek (469. kép) tartják a felső falakat és a bordázat vékony oszlopait; vaskos voltuk bizonyos nyomottság érzetével hat a szemlélőre. A belső mellékhajók fölött emeleti folyosók (emporák) nyílnak a főhajóba, a csúcsíves ablakok még szerényen tagozottak. Világhírű

homlokzatát (470. kép) három gazdag díszű kapuzat tagozza, a fölöttük levő karzaton Izrael királyainak hosszú sora látható. Feljebb hatalmas kerekablak töri át a középső falat, két oldalt pedig egy-egy csúcsívvel egybefoglalt iker ablakok. Ezek fölött karcsú oszlopocskákból alkotott nyitott karzat fut végig,

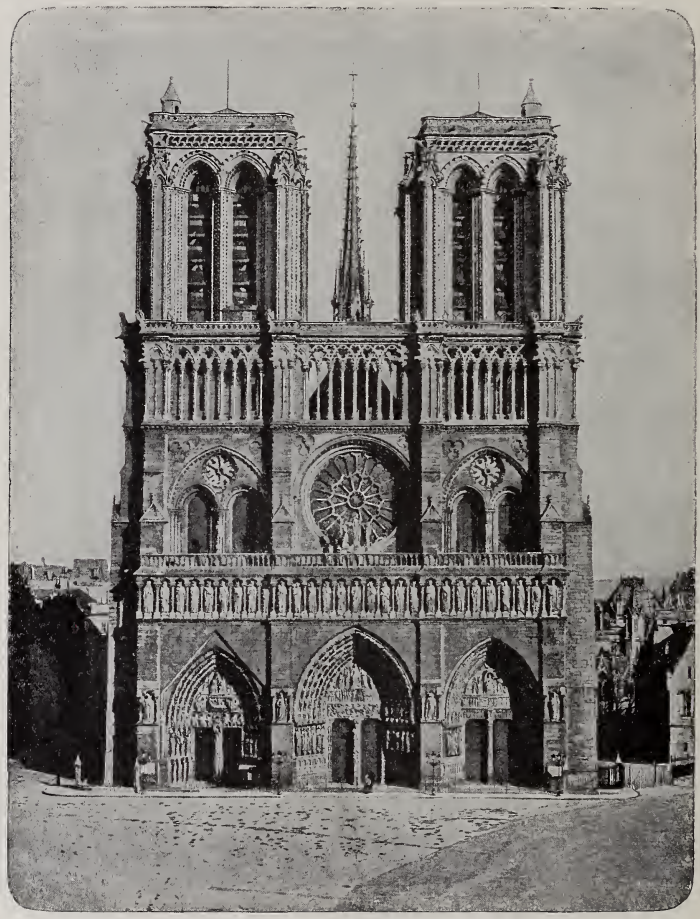


469. kép. A párizsi Notre-Dame déli mellékhajója.

mely már mérműves, tehát későbbi; ugyanez alkotja egyszersmind az 1235-ben épült, de csonkán maradt tornyok második emeletét is. A nagy kerekablak megvolta, valamint a karzatokban nyilvánuló vízszintes tagozódásnak, horizontalizmusnak erős kiemelése a francia csúcsíves építés két jellemvonásául továbbra is megmarad. És bár a horizontalizmus részben a gótika következetességének rovására megy,

elvitázhatatlan, hogy arányainak erővel teljessége és nemessége a világ egyik legremekebb korai gót alkotásává teszi a párizsi Notre-Dame-ot.

Azt a vidéket, ahol az új művészet legkorábban fölvirágzik és gyorsan



470. kép. A párizsi Notre-Dame homlokzata.

elterjed — természetesen — ott találni, ahol a teret a régebbi román művészet nem foglalta le magának nagyobbszerű alkotásokkal; ezért Auvergne és a rajnai tartományok, ahol a román művészet erős gyökeret vert, sokáig ellene szegülnek az új iránynak, Bourgogne, Normandia és Anglia hasonló okból csak lassan hagyja el megszokott stílusát. Az új művészet terjedését térképen vizsgálva és középpontul az új államhatalom gócpontját, az Ile de Francet véve, innen, illetve Párizsból egy 40—50 mérföldnyi sugárral vont kör nagyjában magába zárja azokat az alkotásokat, melyekben a XII. századi kezdő gótika egész üdeségében megnyilatkozik. E körön belül találjuk a párizsi emlékeken (Notre-Dame, St.-Germain-des-Près, St.-Martin des Champes) kívül a következő helyeket: St. Denis, Poissy, Senlis, Noyon, Sens, Saint-Germer, Bourges, Châlons, Reims (a st.-remi templom szentélye), Montierender, Laon, Braisne, Mouzon, Tournay.

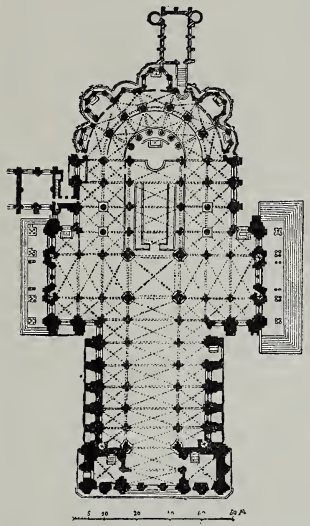
A virágzó francia csúcsíves építés. Az első korszak alkotásainak minden kiválósága mellett mégis a XIII. század a francia csúcsíves építés voltaképpeni virágzásának kora. Az a század ez, mely a középkor legragyogóbb s egyben a nyugoti művelődés-történetnek egyik legszebb százada. A római anyaszentegyház tanítása, a vele szorosan összefüggő scholastika, az ősi hűbéri államrend, a szerzetesség és a lovagság virágját éli. Németországban a Hohenstaufok és a minnesängerek, Angliában Bacon Roger és a Magna Charta kora ez, Spanyolországban megtört az arabok hatalma, Italiában Assisi Szt. Ferenccel kezdődik és Dantéval meg Giottóval végződik e század. Középpontja pedig e korszak egész életének Franciaország. A párizsi egyetem jár elől a tudomány fáklyájával. Aquinói Szt. Tamás, a „doctor angelicus", épp úgy szerez dicsőséget Franciaországnak, mint szülőföldjének; Fülöp Ágost, de legkivált IX. Szt. Lajos, a francia Perikles, minden országok számára mintaképe az uralkodónak. A kor költőit a francia trouvèrek lelkesítik, az írók, még az olaszok is, a franciát tartják a legelterjedtebb és legzengzetesebb nyelvnek. S végül Franciaország a szépművészetek középpontja is. Francia művészet és francia nyelv a francia politikai befolyással egyazon időben halad tovább hódító útjában. Eljut Olaszországba a normann s utóbb Anjou ház révén, Castiliába és Portugaliába a Capet-házból való fejedelmekkel, hazánkba, ahol nemsokára szintén Anjou-vérbeli sarj lép a trónra, a Boszporusig és Görögországba a bizánci latin császársággal; Szíriában a frank fejedelemségek a század végeig fennmaradnak és Angliának Anjou-norman fejedelmi családja kettős rokonságba jut a franciával A művészeti élet a vidéki kolostorokból a városokban pontosul össze, a hatalmas püspöki székhelyek művészeti gócpontokká válnak. A városok művészei és munkásai céhekké alakulnak, hogy az ég oltalma alatt tanulván taníthassanak, s egyben mint szellemi és politikai tényezők érvényesüljenek. Műalkotások létrehozása, mely az előző korban szinte kiváltsága volt a szerzetes rendeknek, most iskolázott, világi mesterek kezébe kerül; Franciaországban 1250 táján már csak világi építőművészek és munkások szerepelnek. Számos e korbeli mű alkotója ismeretlen ugyan, de viszont a művészek jó részének neve fennmaradt vagy napfényre került; akárhánynak közülök azonban kevesebb dicsőség jutott osztályrészül, mint jóval kisebb értékű utódaiknak. Pierre de Montereau vagy

Montreuiltól († 1266) való a párizsi Ste-Chapelle, Hugues Libergier († 1265) kezdi a reimsi St.-Nicaise-templomot, folytatja Robert de Coucy († 1311), ugyancsak az ő nevéhez fűződik a reims-i székesegyház építése is, melyet Jean d'Orbais († 1238) kezdett meg 1121-ben, folytatták Jean Loup vagy Leloup (1231—1247), Gaucher de Reims (1247—1255) Bernard de Soissons (1255—1290), a XIV. század elején Adam mester, akit a fentemlített Coucy követ; további épülésénél szerepelnek: Collard (1311—1328), Gilles (1328—1352), végül Jean de Dijon és Collard de Givry († 1481). — Jean Deschamps építi a clermont-ferrandi templomot (1268). A párizsi Notre-Dame tervezőjének neve nem maradt fenn, de a déli kapuzatból tudjuk, hogy ezt Jean-des Chelles emelte 1257. — Étienne de Mortagne († 1293) építi a toursi székesegyházat, Robert de Luzarches készítette az amiensi Notre-Dame alaptervét, melynek alapkövét 1220-ban tették le; folytatta Thomas de Cormon, majd fia Renault. — Vannak francia építőművészek, akiknek csak nevök maradt fenn, műveikre nem utalhatunk, ilyen a hazai műtörténelmünkben is szereplő Villard de Honnecourt, akinek sajátkezű rajzaival díszített Albumát a párizsi Bibliothèque Nationaleban őrzik. Ebben a többi közt azt írja magáról, hogy egy nagy templom építésére Magyarországba hívták. Ilyen továbbá Pierre de Corbie, akit Villard kora egyik legelső építőművészéül említ, Eudes de Montreuil, aki Szt. Lajost kisérte keresztes hadjárataiban és a st.-jean-d'acrei erődítményeket emelte.

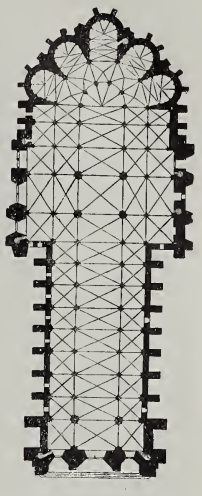
471. kép. A chartresi székesegyház homlokzata.

A virágzó francia csúcsíves építés kiválóbb emlékeinek sorát a chartres-i székesegyházzal kezdjük. Az 1020-ban Fulbert püspöktől és utódaitól helyreállított templom 1194-ben leégett. Ekkor III. Celestin pápa biboros követének, Méliornak, buzdító szavaira hihetetlen lelkesedéssel, a lakosság és az uralkodó család (Fülöp Ágost, VIII. és IX. Lajos) páratlan áldozatkészségével teljesen újra építik, megtartva a XII. századból való két nyugati tornyot. Építésével már 1240-ben készen voltak, innen stílusának egyöntetűsége. Az idővel dacoló azon korbeli energikus művé-

szet emlékeül úgy áll előttünk a remek székesegyház mindkét, egymástól elütő tornyával, amint a XIII. században megépítették (471. kép). A templom aránylag rövid (lásd a 472. képben közölt alaptervet). Fontos és a francia virágzó gótikára jellemző, hogy a 35 m. magas hosszanti ház jármai nem hat, hanem négy süveggel vannak beboltozva (l. a pontozott vonalakat). Itt nő ki első ízben a háromhajós hosszanti házból egy öthajós szentély; a kettős övfolyosóból három kisebb koszorú-kápolna szökik ki. Kiváló szépsége, hogy színes ablakainak teljes sora megvan



472. kép. A chartresi székesegyház alapterve.



473. kép. A reimsi székesegyház alapterve. (Viollet-le-Duc).

és e tekintetben a virágzó gótika emez anyatemploma még máig is a legtökéletesebb fogalmat adja a gót templom belsejéről. (V. ö. 355. l.)

A francia királyok koronázó temploma, a reims-i székesegyház, a gótika igazi remeke. Az 1210-iki tűzvész után újraépítették és 1241-ben a káptalan már használhatta; gazdagságtól pompázó főhomlokzata csak a XIV. század vége felé készült el. Az alapterven (473. kép) föltűnő a falazat tömörsége. A háromhajós hosszanti házhoz itt is öthajós szentély csatlakozik, egyetlen övfolyosója hatásos ellentétben van a belőle kiugró öt hatalmas koszorú-kápolnával. A főhajó a mellékhajók kétszeres magasságát is meghaladja. Belül, a vaskos pillérekből négy-négy erős háromnegyedes oszlop szögellik ki, s csak a pillérfő fölött kezdődnek az utób-

biakhoz kapcsolódó vékony fölfutó oszlopok. A koszorú-kápolnák nyílásai itt csoportosulnak először egységes, mérműves ablakká. Erővel és kellemmel párosult

474. kép. A reimsi székesegyház homlokzata.

belseje bámulatos összhangban van páratlan külsejével; támasztó-szerkezete formáinak nemességével és kimértségével nyugodtan hat. Plasztikai díszszel pazarul

megrakott nyugati homlokzata, mely gazdagságával a XIII. század második felére vall, valóságos csodája a gótikának (474. kép). Ennek csak három emelete maradt meg. A kapuk magas ívmezői (tympanonjai) az előző példáktól (pl. a párizsi Notre-Dame-tól) eltérően, mérművel vannak tagozva, úgy hogy a voltaképpen ideáló domború művek a kapuzat fölötti magas ormokba kerültek; a főkapu orma fölötti fal csúcsívvel és alatta óriási rózsaablakkal van áttörve. Harmadik emeletét, mely fölött az immár csonka tornyok emelkednek, kolosszális álló szobroktól népes magas karzat alkotja gyönyörű fülkéivel, ormaival és fialáival; hasonló szobrok vannak a hajókat elválasztó támasztó-pillérek fülkéiben is. E szinte páratlanul álló alkotás egészének hatását vizsgálva, Viollet-le-Duc nem osztozik a homlokzat föltétlen dicséretében. Szerinte a részletek nagy száma az összbenyomás rovására megy: a homlokzat minden szépsége mellett sem hat oly hatalmasan, mint a templom oldalai. A főkapuzat főíve elmetszi a hajókat elválasztó két támasztó-pillér lábát, s ez zavarja a szemet; hiányzanak az üres falak, nyugodt részletek. Mindazonáltal a reimsi kathedrális nyugati homlokzata szerinte is a XIII. század egyik leggazdagabb koncepciója, sőt e tekintetben egymagában áll. A párizsi Notre-Dame homlokzata még átmeneti korú, ugyanilyen a laoni; az amiensi homlokzat pedig későbbi toldásokat mutat.[1] A templom 1481-ben leégett s eredeti állapotában többé nem volt helyreállítható.

Az amiens-i székesegyház alaptervét a 447. képben mutattuk be. Újra építését az 1218-iki tűzvész után kezdték. A nyugati homlokzat némely része régebbi, mint a reimsi, azonban még a XVI. században is dolgoztak rajta: két tornya szintén csonka maradt. Tiszta stílű részeiben a francia csúcsíves építésnek valóságos chef-d'oeuvre-je, el is nevezték gót Parthenon-nak. Reimsi idősebb testvérét a fölépítés következetességében és fenségében felülmulja, de részleteinek szépsége már nem oly tiszta. Háromhajós hosszanti háza az előbbinél hosszabb, magassága 42·5 m., a pillérközök középpontjainak távolsága 14·6 m.; a kápolna-koszorúból a Boldogságos Szűz kápolnája erősen kiszögellik és valóságos kis templomot alkot. A szentély öthajós, a harántos templomház pedig ugyane nézetben héthajós. Ablakainak oszlopzata és ennek megfelelően mérműves része jóval gazdagabb. Külső támasztó-szerkezete mintaszerű: semmi tapogatódzás, semmi bizonytalanság, semmi fölösleges nincs rajta; mai állapotában még századokkal dacolhat. Belsejét (475. kép) a világ legfönségesebb építészeti alkotásaihoz kell számítanunk; szerkezete alig mutatkozik, a falak szinte eltűntek, minden csupa fény és levegő. Számos közeli és távolabbi templom építésénél az amiensit, a legterjedelmesebb francia székesegyházat[2] vették utólérhetetlen mintául, így a többi közt reá vezethetők vissza a beauvaisi, kölni, narbonnei és limogesi székesegyházak. Ekkora terjedelem és ilyen hatás mellett aligha lehetséges egyszerűbb és gazdaságosabb szerkezet.

Föltűnő, hogyan igyekeznek a francia építőművészek a hajók magasításában egymást felülmulni. A reimsi székesegyház főhajója 39 méteres, az amiensié már

[1] Viollet-le-Duc Dictionnaire II. 322. lap.

[2] Területe 8000 m², a párisié 5500, a bourgesié 6200, a reimsié 6650, — a kölnié 8900 m².

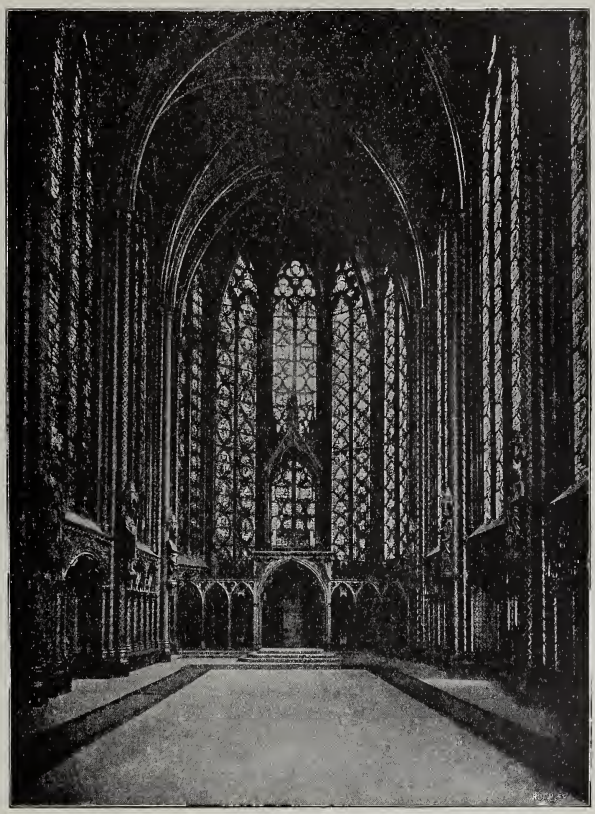
42·5. A kor merész számításainak és vakmerő vállalkozásainak bizonysága a beauvais-i székesegyház. 1225-ben kezdték, főhajója a soha többé meg nem kisérlett

475. kép. Az amiensi székesegyház belseje.

46·5 m. magasságig emelkedett, de már 1284-hen bedőlt, úgy, hogy csakis megkettőzött és megfelelően szűkített pillérarkádokkal volt újra építhető.

A párizsi Notre-Damenak s általában az északi francia csúcsíves építésnek hatása látszik meg az öthajós bourges-i kathedrálison, a mellékhajók itt is övfolyo-

sókká egyesülnek, kereszthajója azonban nincs. Közeli rokona a lemans-i székesegyház kettős övfolyosójával és 13 koszorú-kápolnájával, melylyel erős ellentét-

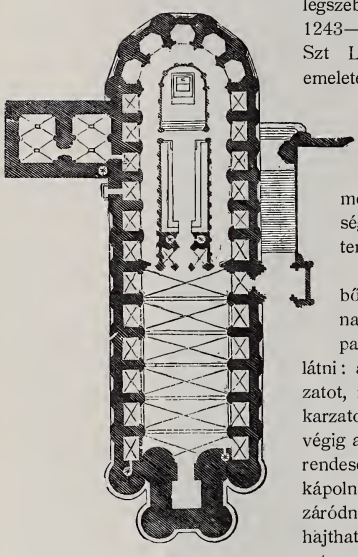


476. kép. A párizsi Ste. Chapelle belseje.

ben van egyszerű román főhajója. Északi mester építette a clermont-ferrand-i székesegyházat. Fölemlítjük itt még a soissonsi koszorúkápolnákat, melyek azt az érdekes jelenséget mutatják, hogy ezeknek és az előttük körülmenő övfolyosónak bordázata egy-egy közös zárókőben kapcsolódik össze. Pompás ablakai és szeren-

csés arányai a virágzó gótika egyik legszebb és leghangulatosabb alkotásává teszik. Ide sorolandók a következő városok székesegyházai: Auxerre, St-Omer, Cambrai (1230—1251), Troyes (1206—1223), Châlons-sur-Marne, Meaux, St-Quentin, Toul, Tours. Nagyszerűen épül újra Szt. Lajos alatt 1231 óta a st-denis-i apátsági templom is. Itt a szűk trifóriumos karzat áttört és üveges hátsófalával először szerepel igazi ablaksorul, s ezt ezentúl számos helyen utánozzák.

A párizsi Notre-Dame is újjá alakul ebben a korban és kapja Jean de Chelles mestertől kereszthajójának pompás homlokzatait. A főváros ekorbeli legszebb alkotása azonban a Pierre de Montereaux-tól 1243—48-ig épült világhírű Sainte-Chapelle (476. kép), Szt Lajos udvari kápolnája a Szajna szigetén. Ilyenül emeletes.[1] A kriptaszerű, alacsony, alsó kápolna háromhajós, emelete egyhajós és a falak teljes híján pusztán pillérekből, bolthajtásból és ablakokból áll. Ez utóbbiak úgy hatnak, mint temérdek sziporkázó drágakő kecses foglalatban. Bámulatos benne az egyes részek megmunkálása s ékességeinek az építőformák nemességével való csodás összhangja; méltán nevezik kisebb terjedelme miatt is a csúcsíves építés bijoujának.

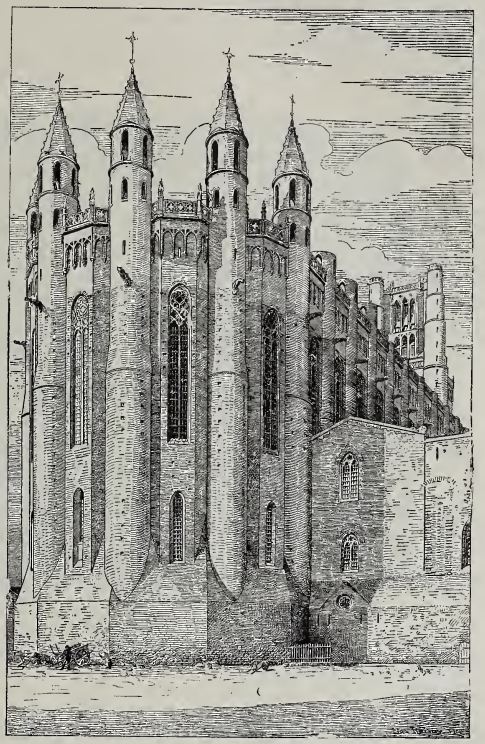


477. kép. Az alby-i székesegyház alapterve.

Közelebbről szemügyre véve a Franciaország szívéből a vidékre elterjedő építkezést, vidékenkint kisebb-nagyobb változásokat találni. Eltéréseket mutat a tengerparti Normandia. Itt-ott még korai gót nyomokat látni: az ablakokon, melyek nem töltik ki egészen a falazatot, még hiányzik a voltaképpeni mérmű, a román oldalkarzatok maradványaiul szűkebb emeleti járatok húzódnak végig az ablakok alatt, a szentély középső koszorúkápolnája, rendesen a Boldogságos Szűz kápolnája, messzire kiugrik a kápolnakoszorúból, néha a kereszthajók karjai is kápolnákkal záródnak. A hatalmas alkotásokon mintegy a régi normannok hajthatatlan szelleme nyilatkozik: erős tornyaik szinte megedzve a tenger levegőjétől messzire kimagaslanak a partokon. Ide tartoznak a rouen-i (1207—1280, déli tornya a XV. századból való) és a bayeux-i székesegyházak; leghíresebbek a sées-i és a coutances-i, az utóbbinak hatalmas tornya Normandiának legépebben fennmaradt s egyik legszebb tornya. — Ugyancsak nemzeti vagy vidéki vonást találhatni a dél-francia építkezésben, ahol legtovább él a római hódítás korából fennmaradt alkotások hatása. A vidék a XIII. században ott dúló vallási és politikai zavarok miatt jó ideig nem vesz részt a művészeti

[1] A palota-kápolnák sokszor emeletesen épültek: a földszint a cselédség számára; innen a talapzaton át nyílás szolgált az emeleti, voltaképpeni templomhoz, hogy az itt szolgált misét alul is hallgathassák.

tevékenységben; nagy buzgalommal pótolja ezt a XIV. századi doctrinaire és a XV. század dekorativ gótikája korában. A bordeaux-i székesegyház szentélye és kereszteosarnoka (1260—1310) még tiszta csúcsíves; sajátos a főhajónál is hosszabb hatalmas kereszthajójával a carcassone-i St.-Nazaire. Eltérő és délen gyakrabban ismétlődő tipust mutat az 1282—1390 közt épült alby-i székesegyház, melynek támasztó-pillérei a templom belsejében maradtak és két oldalt számos kápolnának adnak helyet (477. kép), külseje toronyszerűen hengeres pilléreivel valósággal várszerűen hat (478. kép). Belül a templom egyetlen csarnok. Benne a csúcsív tulajdonképpen csak koncesszió; a téglából épült templom egész szerkezetében inkább románnak, sőt antiknak vehető. Sajátos benyomást kelt belül a késői, játszi gótika egyik jellege, hogy a főhajó kettős csúcsívei, — melyeket Viollet-le-Duc szerint bátran pótolhatna az egyszerű körív is — középütt szabadon csüngő gyámkövekben egyesülnek (479. kép); késői divatra vall továbbá az arkádívek csipkés dísze. Híres a templomnak erődszerű jellegével ellentétben álló díszes kapucsarnoka (porche) is. Még délebben ismét tisztábban lép föl a stílus a hatalmas narbonne-i St.-Just-templomban; csak szentélye épült meg. — Párizs hatása alatt épülnek Burgundia ekorbeli templomai is Nevers-, Lyon- és Vienneben, a dijoni Notre-Dame boltozása és támasztó-szerkezete, az auxerrei és sémuri templomok. Ugyancsak ide tartozik



478. kép. Az alby-i székesegyház külseje.

a későbbi Svájc-ban a genfi Szt. Péter-templom és a lausannei (1275) székesegyház. Ide csatlakoznak a francia gótika északra való előhaladásának bizonyságául a flandria-i és brabant-i (Belgium) építkezések, melyek jórésze a XIII. századra esik. Utóbb a XIV. században, mikor a burgundi uralom megalapítója, Merész Fülöp, flandriai rokonsága révén az Északi-tengerig terjeszti ki uralmát, a francia befolyás itt még közvetetlenebbé válik. Főtemploma a vidéknek a bruxelles-i Ste-Gudule (1273—1350), XV. századból való hatalmas, de túlságosan józan homlokzatával és sisak nélküli tornyaival; ide tartozik a brugesi

479. kép. Az alby-i székesegyház boltozata.

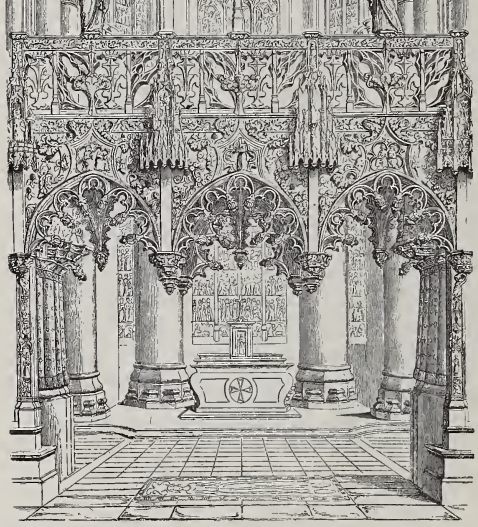
(Brügge), tournai-i, malines-i (Mecheln), louvaini (Lőven) s mindenekfölött a héthajós anversi (Antwerpen) székesegyház.

A késői francia csúcsíves építés. A XIV. század már józan mérlegelés alá veszi azokat a folyományokat, amelyeket a meleg érzéssel, lelkesen dolgozó XIII. század hagyományozott: előtérbe lép a művészi számítás, helylyel-közzel a merész elegancia. Ebben a doctrinaire, késői csúcsíves építésben, melytől egyébként elvitázhatatlan a nemes páthoszszal egyesült kellem, épült tovább egynémely korábban megkezdett nagy alkotás: St.-Denis, a párizsi Notre-Dame, Laon, Amiens, Rouen, Sées székesegyházai. Új e korban a roueni nagyszerű St-Ouen. Ablakain már a késői flamboyant mérmű látható. Tiszta arányú fölépítése és belső távlata szinte felülmulhatatlan hatású. Hasonló kimértséggel épült a troyes-i székesegy-

ház, de ugyanott — St-Urbain temploma már csak szellemeskedik a csúcsives stílus szerkezeti alapelveivel.

Miként minden emberi intézmény, úgy a csúcsíves építés is magában hordta pusztulása csiráit, a XIII. századi építőművészeti eljárás túlhajtása a XIV. században a csúcsíves stílus korai halálát vonta maga után. Oly gyors volt a hanyatlás, hogy a Szt. Lajos alatt még erőtől duzzadó csúcsíves építés 1260-ban már túlkapásait kezdi sinyleni; a párizsi Notre-Dame déli kapuja már sejteti ezt. A hanyatlás jeleit a francia gótika legalaposabb ismerőjének, Viollet-le-Duc-nek (1814—1879) nyomán a következőkben foglaljuk össze. A XIII. század végén már alig találni meg az alkotásokon azt az egyéni bélyeget, amely a századeleji épületeket annyira jellemzi. Az elrendezés, a szerkesztés és díszítés hovatovább egyhangúvá lesz. Hideg számítás váltja föl a képzeletet, a logika megöli a poézist. A XIII. század egyébként is kevés tennivalót hagyott örökül a XIV. századnak, Franciaország szívében a nagy székesegyházak már fennállottak, mindössze a roueni St.-Ouen épül, mint a XIV. század kiváló új temploma. A művészeknek nem marad más hátra, mint a megkezdett régebbi alkotásokat vagy függelékeiket befejezni. Úgy látszik, hogy a tervezők új eszmék híján beérik azzal, hogy a részletekben, a külső kiállítás gazdagságában keressék a művészet lényegét; az építőművésznek fölébe kerekedik a szobrász. Az egésznek, az igazi nagyságnak érzete kivész, a tudomány legyűri a művészetet. A racionalizmusnak valóságos túlhajtásait láthatni a XIV. században. Az épületnek minden tagja már a talapzaton jelezve van és minden közvetítés nélkül merőlegesen siet a tető felé: a pillérek összes kiugrásaikkal és hornyolataikkal elegánsan, de egyben unalmasan is folytatódnak kapitellum nélkül fönt a bordázaton és nem engednek teret a nyugodt élvezetnek. A szerkezet meztelen terei teljesen eltűnnek, például a boltsüvegek a kiálló bordázatnak szinte megszámlálhatatlan részleteiben (csillag- és hálósboltozatok). Annyira kerülik a vízszintes tagozódást, hogy a szem a hosszú meredek vonalakat alig tudja követni. A szobrász, a rózsát utánozva, az ablakokon finom csipkéhez hasonlóan kezeli a követ; rajta a levélzet már nem tartozik a szerkesztéshez, csipkés, rezgő volta csodálatot kelt, de ez csak az egész nyugodtságának rovására megy. A XIII. század ornamentikája még teljes harmoniában van az épülettel, nem háborgatja a szemet, sőt azon van, hogy az egyes formákat megértesse, el nem távolítható, hozzá tartozik a kőhöz; a XV. század ornamentikája ellenben inkább járulék, akárcsak valamely egyébként díszes emlékművön az ünnep alkalmával ráaggatott élő lomb. Bármennyire következik is a csúcsíves szerkesztésből a vertikalizmus, mindazonáltal ennek olyas túlhajtása, mely egészen elhanyagolja azt a vízszintes irányt, melyet a kő tömege szintén megkíván, mint minden túlkapás, megbosszulja magát. A XIII. század kő-ornamentikája még számol a statika törvényével, a kő mindvégig megtartja jellemét, ellenben a XIV. és XV. század ablakai, melyek minden falat el akarnak tüntetni, sokkal nagyobb területűek, semhogy puszta kőornamentikával volnának tagozhatók: segítségül veszik a vasat, s ez egyik oka korai pusztulásuknak. S e tekintetben még tovább mennek: ha van még puszta fal, ezeket túlzsúfolt díszű vak-arkádok hosszú sorával leplezik el.

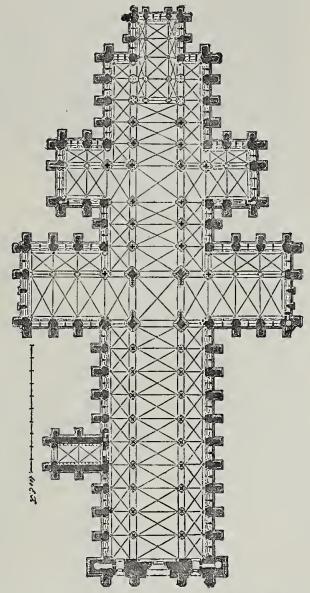
S ez legbántóbb olyan helyen, ahol a szem a falazás tömörségét kívánja meg, például a támasztó-pilléreken; valóságos horror vacui vesz erőt az építészeken. Viszont néha mit sem hordó és pusztán tér-kitöltő falak egész meztelenségükben rínak ki a finoman tagozott pillérek közűl. E hibák annál föltűnőbbek, mennél tovább haladunk a gótika bölcsőjétől. Pedig jó ideig éppen ezen késői gótika emlékeit tekintették a gótika remekeinek, ami egy volna azzal, ha a római művészetet nem Augustus korában, hanem például a baalbeki romokban, a római művészet barok kihajtásaiban keresnők. A hanyatló gótika ismertető jeleinek vázolásából kitetszik e stílusnak a festőiségre való törekvése; a szobrász, aki mindenha veszedelmes versenytársa volt a gót építésznek, valósággal fölébe kerekedik. Előlép aztán a szimmetria nyügének érzete, holott az egyik legfontosabb törvénye a csúcsíves építésnek. Csak így magyarázható meg egynémely meg - megismétlődő körülmény, például az egyszerre kezdett két toronynak eltérő fölépítése. Ekkor éli divatját a rendkívül elterjedt halhólyagos vagy lángnyelves motivum, melyről az e korbeli alkotásokat a „style flamboyant“ neve alatt is emlegetik. S ez az ornamentum nemcsak az ablakok mérműveiben van meg, hanem ott duskál a falmezők említett eltakarásánál is. Egyben a szerkezeti elvek is meglazulnak s az egyszerű csúcsív helyét főképp a kapuzatoknál elfoglalja a behorpasztott (csónakdad vagy szamárhátú) ív (445. kép). A boltozatok zárókövei szerepükből kivetkőzve lefelé nyulnak, amint ezt az albyi templomnak esernyőre emlékeztető bolthajtásánál láttuk (479. kép). Kiváló példái e stílusnak a rouen-i St. Maclou és a troyes-i Ste-Madeleine (a XVI. századból); az utóbbinak zsúfolt díszű pazar szentély-rekesztőjét (jubé, Lettner) 480-ik képünk mutatja.



480. kép. Szentélyrekesztő a troyesi Ste. Madeleine-templomban.

A csúcsíves építés a XV. század végén kimondotta utolsó szavát. Tovább haladni már nem lehetett, a fantázia, ész és számítás mindent kimunkált a kőből, vasból és ólomból (huszártornyok), ami a stílus keretén belül ki volt munkálható. Ha még egy lépést tesz, akkor az anyag elleneszegül az eszmének, s az alkotások már csak a tervezők agyában épülhetnek meg.

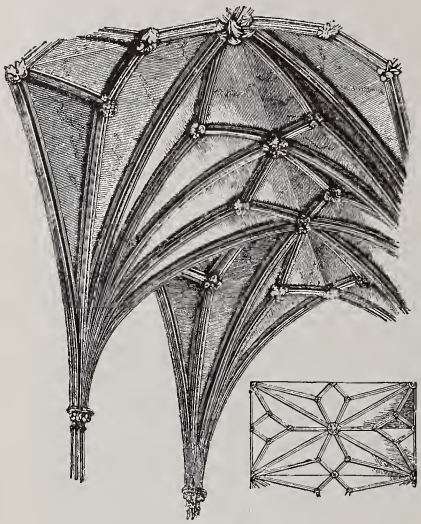
Angolország. Az angol csúcsíves építés megindulta a canterburyi székesegyház építésével keltezhető. Ehhez az 1174-ben meghívott Guilleaume de Sens hozta át francia hazájából az ott még ki nem forrott elemeket. S ez utóbbi körülmény nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az Angliába áttelepített korai csúcsíves építés az ő további fejlődésében már a maga lábán jár. Tiszta, észak-francia formáiban csak rövid ideig élt itt a stílus, vele szembe az angol csúcsíves építés nagy önállóságot tanusít és voltaképpen közelebb áll a régi angol-normann alkotásokhoz, mint a francia székesegyházakhoz.



481. kép. A salisbury-i székesegyház alapterve.

Az angol csúcsíves építésnek a franciától eltérő jellemző vonásait a következőkben foglalhatjuk össze. A rendesen rendkívül hosszú templom szentélye nem sokszögű apszissal, hanem egyenes fallal záródik (481. kép), nincs övfolyosója és kápolnakoszorúja, de leggyakrabban megvan a szentély végében a francia Chapelle de la Viergenek megfelelő Lady Chapel, melynek alapterve itt a szentély egyenes vonalú zárásával összhangzóan négyszöges. A francia kecses huszártornyocska (lásd 399. lap és 470. kép) helyén. t. i. a hosszanti és a haránti templomház találkozása fölött erős, nagy, sokszor nehézkes torony emelkedik; sokszor két haránti templomházat is találni (481. és 484. kép). A főhajót megvilágító nagy kerek-ablak helyett hatalmas csúcsíves ablak van. Erősen nyilvánul a törekvés, hogy a függélyes és vízszintes tagozás át legyen hidalva. A stílus kedveli a nagy formákat, hosszú egyenes vonalakat, viszont ezzel szemben a csúcsívnek gyakori ismétlésével főképp a vaknyílásoknál a tömeg leküzdésének, a könnyedségnek legalább látszatát igyekszik elérni. Ezzel kapcsolatosan a bolthajtáson és egyéb tagokon mindenféle művészkedéssel megpróbálkozik: ekkor keletkeznek a legyezőalakú, a sugaras, a csillag- (482. kép) és hálós boltok. A csúcsív először az elegáns lándzsás alakban (443. kép) jelenik meg, a stílus legvégén pedig a VII. Tudor

Henrikről (1485—1509) elnevezett, nyomott Tudor-ívben (444. kép), közbül egyéb csúcsos alakjaiban mint csónakdad vagy szamárhátú (445. kép), mint befelé fordított ív. A dekorativ formagazdagság a hajóácsolásban mindvégig jeleskedő népnek nemzeti fa-stílusából is megmagyarázható; akárhányszor gótikus famennyezet pótolja a kőboltozatot, például Yorkban. A díszítő elemek változása egyébként érintetlenül hagyja a templom szerkezetét. A belső pillérek körül eleinte egészen elkülönített 4—8 vékony oszlopocska tartja a kapitellumot (Salisburyban), s csak a későbbi időben egyesülnek ezek a pillér magjával egyetlen pillérköteggé (448/9. kép). A pillértagok és a bolt bordázata nem utalnak egymásra a francia gótikát jellemző szorosabb kötöttséggel; a bordázat a pillértől függetlenül sokszor különálló gyámkőből (console) fejlődik ki A mérmű eleinte teljesen hiányzik, majd a francia mintát követi, végül bizonyos, a víz hullámfodrait utánzó, angolul „flowing"-nak nevezett széthúzó, rezgő formát vesz föl (483. kép). Sajátos némely angol székesegyházon a lőréses, fogazott oromdísz. Főformájukban a templomok az úgynevezett csarnoktemplomokhoz (395. lap) közelednek: a fő- és mellékhajók magasságában nincs akkora különbség, mint a francia gótikában, innen külső támasztóíveik törpe voltá.



482. kép. Csillag-bolt.

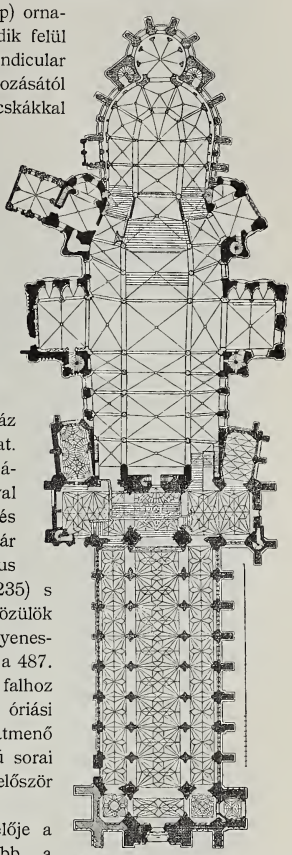
Az angol csúcsíves építést az angol kutatók sajátlagos angol stílus-nak is szeretik nevezni. Három századon át való fejlődésében ugyanannyi korszakát is szokták megkülönböztetni. Első a lándzsás csúcsívével is jellegzetes s a francia korai csúcsíves építéshez csatlakozó korai angol stílus (Early English) a XIII. században. Követi ezt a szerkezeti elemek háttérbeszorulásával festőiségre törekvő gazdag vagy díszítő stílus (Decorated Style) a XIV. században, szabályul vett legyezőszerű, sugaras bordázatával, amelyből a keresztben áthatoló

483. kép. Angol »flowing« mérmű a XIV. századból.

485. kép. A canterbury-i székesegyház külseje.

bordázatnál a gazdagabb csillag- és hálós bolt fejlődik. Jellemző benne az eddig elhanyagolt mérmű, melynek oldalra hajló levélformáiból a kontinenst megelőzve származik a halhólyag vagy lángnyelvalakú (456. kép) ornamentum. A XV. században erős visszahatás kerekedik felül az ekkor dívó józan függőleges stílusban (Perpendicular Style), mely nevét a vertikalizmusnak erős hangsúlyozásától vette; jellegzetes benne a hosszú, vékony oszlopocskákkal tagozott ablakok rácsos szerkezete is (489. kép).

Emlékek. Művészettörténeti szempontból legérdekesebb az angol csúcsíves építés legelső emléke, a canterbury-i székesegyház. Alapterve (484. kép) világosan mutatja fejlődését. Kriptája még román; a fölötte levő szentélyen kezdte az építést a Franciaországból meghívott Guillaume de Sens 1174-ben közvetetlenül a sensi székesegyház alaptervére támaszkodva[1], de elbetegesedvén, már 1179-ben visszatér hazájába. Utóda, az angol William mester, elődjének terve szerint folytatja az építést. A szentély nyílása kissé összeszorult, mivel a mellette levő két régi tornyot meg akarták tartani. A két haránti templomház közötti csarnok még hatsüvegű, egyszerű boltokat mutat. Voltaképpeni hosszanti háza csillagos gazdag bordázatával, úgyszintén hatalmas középtornya (485. kép) jóval későbbi, 1390—1411-ig épült. — A chichester-i és peterborough-i templomokon továbbképződve már teljes kifejlettségében jelenik meg a korai csúcsíves stílus a salisbury-i (1220—1250), a wells-i (1214—1235) s kivált a lincoln-i (1190—1235) székesegyházakon. Közülök az elsőnek alaptervét a 481. kép, a lincolninak egyeneszárófalas szentélyét a 486. kép, főhomlokzatát pedig a 487. kép mutatja. Homlokzatánál sajátos ennek egyetlen falhoz hasonló kiképzése, melyet a koszorúpárkányig fölérő óriási csúcsíves főkapu s a lépcsőzetesen kisebbedő, körívbe átmenő mellékkapuk tagoznak és karcsú vak arkádok hosszú sorai igyekszenek élénkíteni. A lincolni főhajóban lép föl először angol földön mint úttörő újítás a csillagbolt.



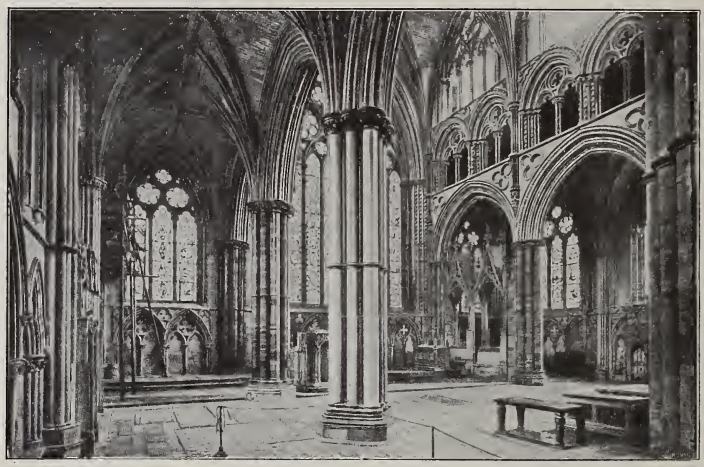
484. kép. A canterbury-i székesegyház alaterve.

A gazdag vagy dekorativ stílus első képviselője a londoni Westminster-apátság (1245—1300), több, a virágzó francia csúcsíves építésre emlékeztető vonással: kettős támasztóíveivel, kápolnakoszorújával. Legszebb alkotásaihoz tartozik szobroktól népes homlokzatával és három sisakos tornyával a lichfieldi

[1] A még kerek alapidomú Boldogasszony kápolnája itt Becket Tamás érsek († 1170) tiszteletére a Becket-korona nevét viseli.

székesegyház és az angol csúcsíves építés legnemesebb hajtása, a york-i székesegyház homlokzata (1402), amely legjobban emlékeztet a francia templomok homlokzatára. Belül csalódás éri a szemlélőt: megszakítás nélkül követhetni a pillér tagjait föl egészen a boltozatig, ez azonban fából való. E korban épülnek a következő városok székesegyházai: Ely (488. kép), Exeter, Gloucester 1381-ből való remek keresztfolyosójával, Carlisle és Herford. Az utóbbinál oly csekély hajlásúak az ívek, hogy már majdnem az oromháromszög egyenes száraiként hatnak.

A Franciaországgal vívott balsikerű harcok után a szigeteire visszaszorult Anglia a XV. században mindinkább elzárkózik a kontinens művészeti mozgal-

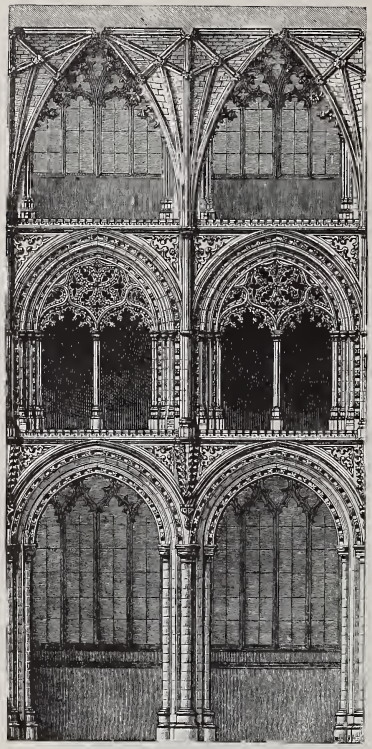


486. kép. A lincolni székesegyház szentélye.

maitól. A túlságosan gazdag díszítésben a nemzeti fantázia valami idegenszerűt kezd érezni és már a XIV. század végén visszatér a nagy, egyenes vonalakhoz. Ezen perpendikuláris stílus példájául a windsor-i kastély Szt.-György-kápolnájának egyik falát mutatjuk be (489. kép); geometriai elegáns egyenletességében hiányzik a ritmusos lüktetés. Ilyen irányban alakítják át 1378—1411-ben a canterbury-i és 1394-ben a winchester-i hosszanti templomházakat; ekkor épül a cambridge-i Kings College híres kápolnája. Jellemző vonásai ennek a XV. századi csúcsíves építésnek a laposan fedett csonka tornyok, az oldalhajók lőréses, fogazott magasítása és az ellaposodó ormok. Az egyenes vonal felé való törekvés a csúcsív formájánál is megnyilatkozik, amely a XV. század közepe óta a lapos

Tudor-ív (444. kép) alakjában jelenik meg; anélkül, hogy emellett a belső díszítés gazdagságáról, kivált a palotai építkezéseknél, lemondanának. Az angol csúcsíves

487. kép. A lincolni székesegyház homlokzata.



488. kép Részlet az ely-i székesegyházból.

stílus legkésőbbi korának legfestőibb díszépülete a londoni Westminster-apátságban VII. Henrik híres kápolnája (1502—1520). Mesés varázsú boltszerkezete (490. kép) tölcsérszerűen lecsüngő záróköveivel valósággal megkövesedett ácsmunka és a gót ornamentika fejlődésének netovábbját mutatja.

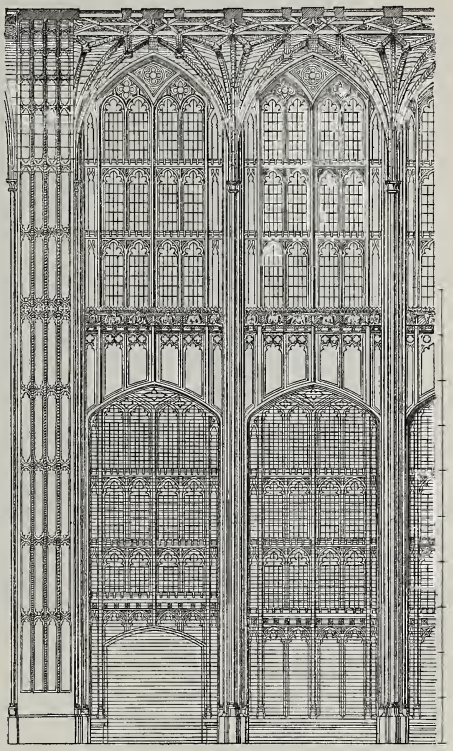
Az angol népnek az ő nemzeti jellemvonásaihoz való szívós ragaszkodására jellemző, hogy a csúcsíves építésnél továbbra is megmaradt; el lehet mondani, hogy a csúcsíves stílus Angliában máig is tovább él.

Németország legtovább ragaszkodott a román stílushoz. A szerves fejlődésében itt teljesen kiképzett román stílus talán sehol sem alkotott olyan nagyszerű elrendezésű, finoman kimunkált, harmonikus emlékeket. Innen való a románhoz való szívós ragaszkodás. Csak mikor a csúcsíves építés, mint az európai általános műveltség leghívebb kifejezője, elvitázhatatlan előnyeivel szinte parancsolóan lép föl, akkor veszi át Németország is az új stílust. És csak természetes, hogy — bár neve is közfelfogás szerint a németségre utal — Goethének és korának hite s meggyőződése, mely szerint a csúcsíves építés germán eredetű és éppen a német szellemnek leghívebb tükre, immár elavult.

Fejlődésének három fokát itt is megtaláljuk és nyomon is kisérhetnők. Ezúttal azonban célszerűbbnek tartjuk, ha a korok szerint való fölosztás helyett, ami egy-egy nagyobb alkotásnál arra késztetne, hogy több ízben visszatérjünk hozzá, az óriási téren eloszló emlékeket vidékenként tárgyaljuk, részletesebben szólva a három kiváló rajna-vidéki emlékről (Freiburg, Strassburg, Köln), a három nagy dunai székesegyházról (Regensburg, Ulm, Bécs) és a megfigyelni való eltérésekről. A német csúcsíves stílus jellemvonásaival is az emlékekkel kapcsolatosan óhajtunk megismerkedni. Ez utóbbiak sorából azonban mindjárt eleve mutatunk rá a német

torony-építkezésre, amiben a német mesterek teremtő szelleme legélénkebben megnyilvánult, annál inkább, mert e tekintetben kész francia toronymintákra alig támaszkodhattak. — Kevésbbé jelentős átmeneti stílű emlékek maradtak fenn a következő helyeken: Wimpfen im Thal, Naumburg, Magdeburg (1207), Osnabrück (1200—1250), Marienthal Helmstadt mellett, Marienfeld (1242), Loccum, Köln (St. Gereon, már támasztó-ívekkel, ugyanott St. Severin), Reuss (St. Quirinus), Limburg an der Lahn (1213—1242), Heisterbach, Gelnhausen, Bamberg (dóm[1]). Jó egy évszáz is elmult a francia st. denisi apátsági templom szentélyének épülése óta (401. l.), anélkül, hogy német földön tiszta csúcsíves templom keletkezett volna. És természetes, hogy a francia hatás először a szomszédos rajnai tartományokon érzik meg. Az e stílű emlékek két legérdekesebbjét Trierben és Marburgban találjuk.

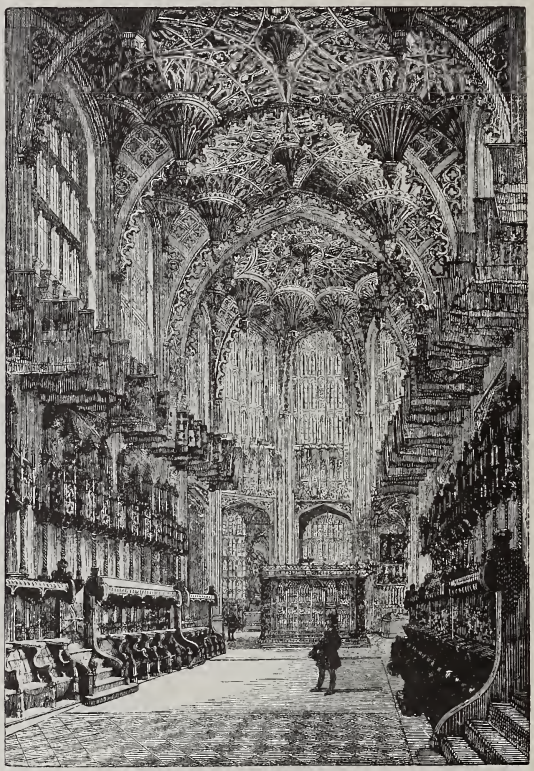
A trieri Liebfrauenkirche (Boldogasszony-templom) a német csúcsíves építés ifjúkori műve, valószínűleg 1250 körül épült a Soisson közelében levő braisnei St. Yved templom mintájára. Alaptervével (491. kép) elsőrendű ritkaság számba megy: egymást derékszögben metsző két hajója mind a négy végén sokszögű apszissal záródik, a fennmaradt négy, háromszögletű részben két-két hasonló kisebb apszis van, vagyis az öt-kápolnás szentély, a kiugró nagyobb kápolna nélkül, az ellenkező



489. kép. A windsori kastély Szt. György-kápolnájából.

[1] A „dóm“ nevét viseli a középkori német építkezésben a nagy székesegyház és vagy a latin „domus“-ból (ház, Istenháza), vagy a „Deo Optimo Maximo“ felirat kezdőbetűiből származott; hasonló értelemben találni némely e korbeli nagy templomnál néha a „Münster“ nevet is (Strassburg, Ulm), amely eredetileg zárda-, monostor-templomot (monasterium) jelentett.

irányban még egyszer ismétlődik; az egész ú. n. középponti elrendezésében gyönyörű perspektivát mutat. Külsején azonban a két hajó magasabb volta miatt a keresztforma jut érvényre; tornya a hajók metszésénél származó négyzet fölött

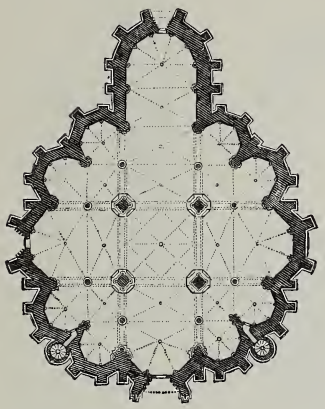


490. kép. VII. Henrik kápolnája a londoni Westminsterben.

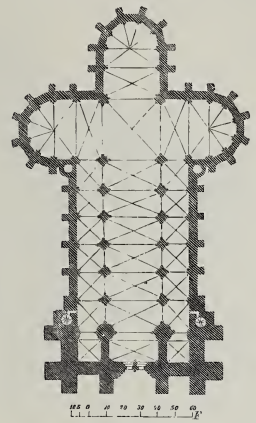
emelkedik. A szentélyen[1] kívül egyéb részletek is francia eredetre vallanak; a számító, mérlegelő német szellem itt francia hagyományokra támaszkodva magában álló, egyszerűségében nemes új művet alkotott.

[1] Hasonló hozzá a kassai dóm szentélye.

Elrendezésével szintén eredeti a marburgi korai csúcsíves Erzsébet-templom. Fontosságát az is magyarázza, hogy első német csarnok-templom (l. 395. lap). Szt. Erzsébetünk tiszteletére nemsokára szentté avatása (1235 május 27.) után kezdtek bele. Nemesen egyszerű alaptervét a 492. kép mutatja; három egyforma apszisa újítás, amelyre a következő időben gyakran visszatérnek (Marburg, Mária-templom). Bármily biztosan lép is föl az említett két templomon a csúcsíves stílus, a XIII. század közepéig még mindig szívósan ragaszkodik Németország a román stílushoz, míg végre e század vége felé kizárólagos uralomra jut és a kor kedvező viszonyai folytán három kiváló alkotásban diadalmaskodik: a freiburgi, strassburgi



491. kép. A trieri Liebfrauenkirche alapterve.



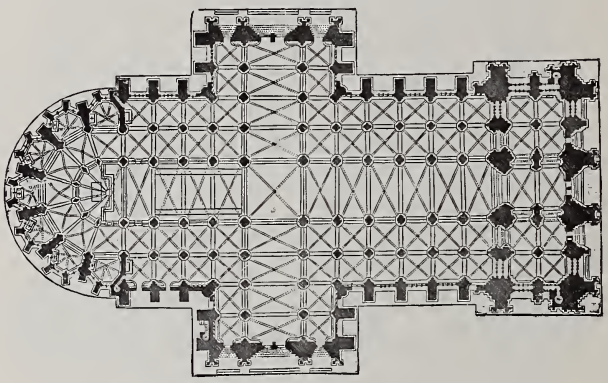
492. kép. A marburgi Erzsébet-templom alapterve.

és kölni székesegyházakban. Közülök csak a kölni tiszta csúcsíves, de a másik kettőnél is a csúcsíves stílusú tovább-építés és befejezés az, mely általános jellegüket megadja.

A freiburgi monostor-templom (alaptervét és külsejét lásd a 464. képen) haránti háza átmeneti, ugyanilyen volt utóbb lebontott szentélye és kupolája; hosszanti templomháza 1268—1300-ból való. Alapterve azt az érdekes eltérést mutatja, hogy a szentély a főtengely végében nem kápolnával, hanem pillérrel záródik; a szentély t. i. egy tizenkét oldalú sokszögnek a fele. Mestere ismeretlen. 116 m. magas tornya az első áttört sisakú torony Németországban. Négyzetes alapból kinövő nyolcszögletű harangházát nyolc magas ablak töri át; mindegyikén gyönyörű arányú díszorom (397. lap). Karcsú sisakja telides-teli van csipkeszerűen ható mérművel és levélcsomókkal. E kedvező viszonyok közt, egységesen meg-

épített remek toronyban mintaszerű tisztaságú mű áll előttünk s ilyenül a gót gondolatnak egyik legmagasztosabb megnyilatkozása, s a csúcsíves toronynak valóságos kánonja.

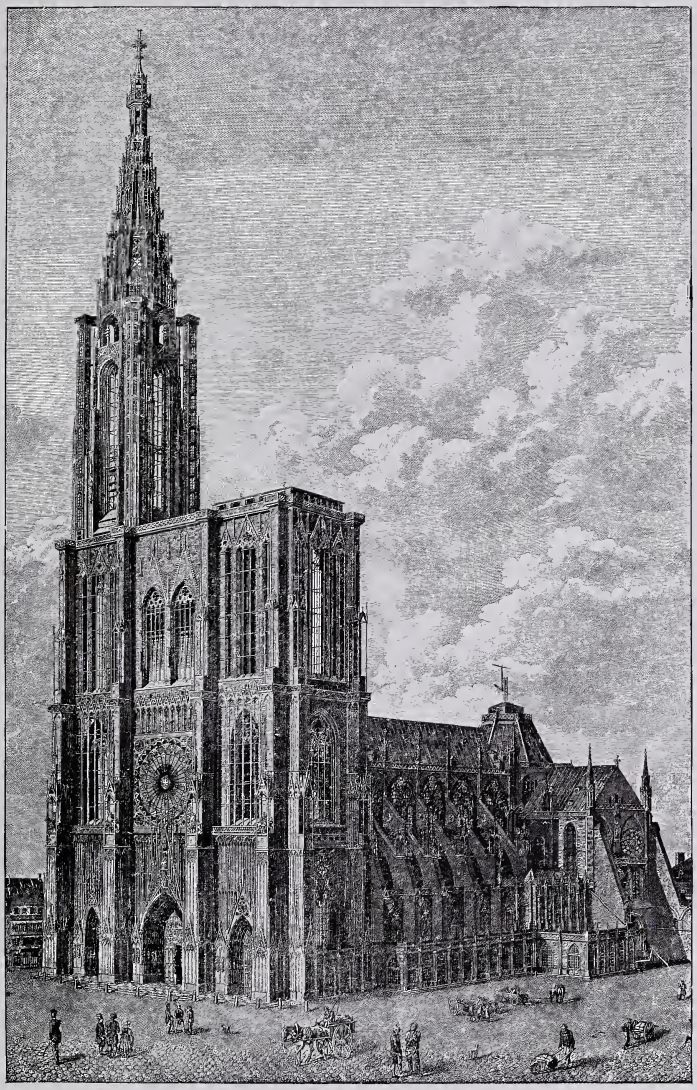
Sok tekintetben rokon vele a strassburgi monostor-templom (493. kép). Századok építenek rajta. Kriptája, szentélye és a haránti ház északi szárnya még szigorúan román, a déli szárnya átmeneti; többi része csúcsíves. A freiburgira emlékeztető főhajóját 1275-ben boltozták be. Ennek befejezése után emelték remek homlokzatát, melynek terve Erwin mestertől[1] való. Halála után fia, Johannes, melléknevén Winlin vezeti az építkezést 1339-ig. A homlokzat tisztán mutatja a főhajó hármas felosztásának megfelelő tagozást, a meredek díszormokkal ékes



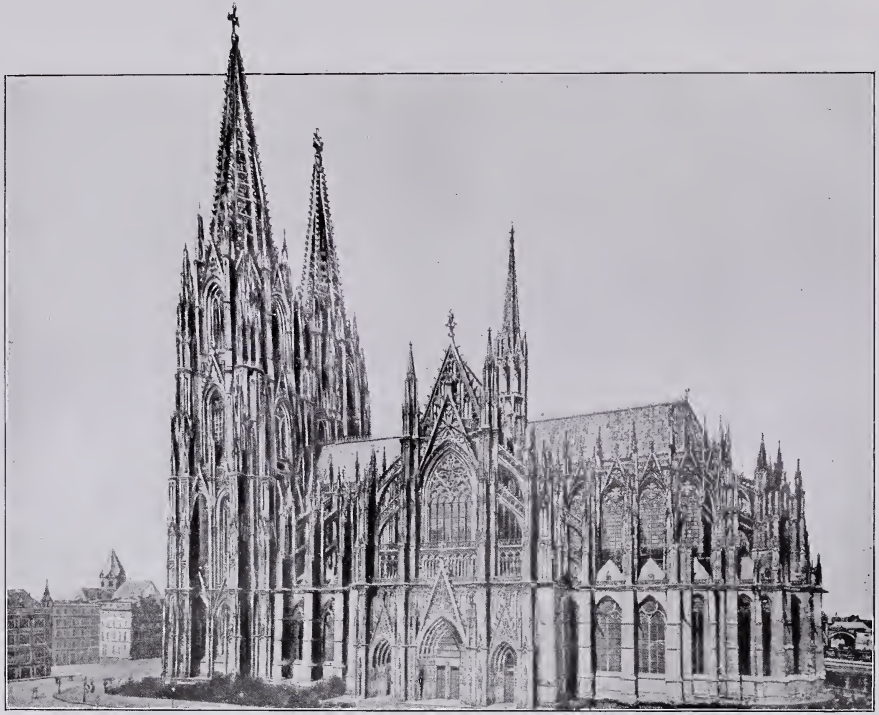
494. kép. A kölni dóm alaptervе.

kapukat erős támasztó pillérek határolják. A hatalmas főkapunak (l. a 463. képet) az első emeleten pompás óriási kerekablak felel meg, mellette pedig egy-egy csúcsíves ablak. Az utóbbiakat vékony pálcás, kecses mérmű vonja be s úgy hat, mint valami nehéz brokátmintát átragyogtató csipkefátyol; aligha van emlék, mely jobban föltüntetné, mire képes a csúcsíves dekorativ eljárás. Második emelete Gerlach mester vezetése alatt 1365-ben készült el, de már silányabb anyagból; ugyanitt a középső rész magasabbá teszi ugyan a homlokzatot, de mint a templom testébe szervesen nem illő tag, csak az összhatás rovására megy, és nincs is meg Erwin mester tervében. A déli torony építése itt megakad, az északinak merész kősisakját a Kölnből meghívott Johann Hültz emelte 1419—1439. Ez időből való mai alakja. Tervezője nem érte be a freiburgi sisak nemes formájával, hanem új, még meg nem próbált feladatra vállalkozott. A keresztvirágig egyenes vonalakban

[1] Közönségesen Erwin von Steinbach néven említik; melléknevét azonban egykorú okmányok nem igazolják.



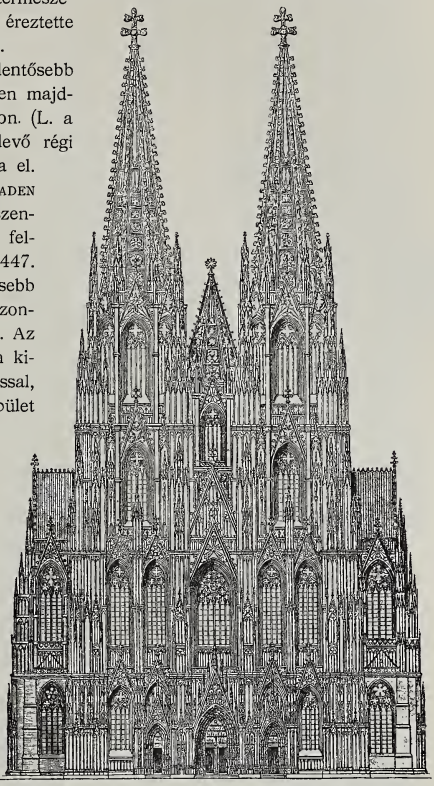
493. kép. A strassburgi monostor-templom.



495. kép. A kölni székesegyház.

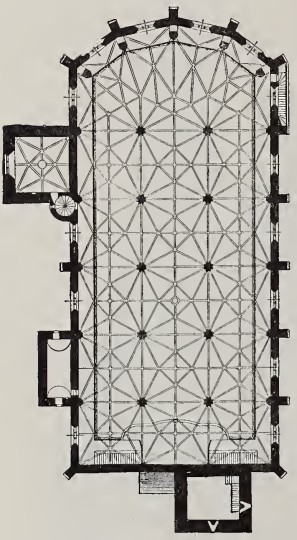
felfutó élek helyére nyolc-nyolc hatszögű, egymás fölébe kapaszkodó tornyocskákat helyezett, s a szemet ezen a lépcsőzetes emelkedésen viszi a csúcsig. A hatalmas strassburgi templom, természetesen, közelre és távolra egyaránt éreztette hatását (Schlettstadt, Thann, Metz).

A német csúcsíves építés legjelentősebb műve a kölni dóm, egy voltaképpen majdnem tiszta francia mű német talajon. (L. a 494. és 495. képeket.) A helyén levő régi templomot 1248-ban tűz pusztította el. Ekkor tette le Konrad von Hochstaden érsek az új templom alapkövét. A szentélyen kezdték, melynek alapterve feltűnően egyezik az amiensiével (l 447. kép) Egészben mintájánál terjedelmesebb (l. a 411. lap jegyzetét) és öthajós, azonkívül kereszthajója is jobban kiugrik. Az épület egyes tagjai olyan pontosan kiszámított viszonyban vannak egymással, hogy az alapterv és maga az épület mint valami kőbe transponált számképlet kölcsönösen kiegészíti és érzékelhető harmoniába köti egy a másikát. Első építőmestereül Gerhard mester szerepel. 1322-ben készen volt a szentély. Utána Arnold és fia Johannes mesterek dolgoznak rajta (—1330). A váltakozó mesterek eltérő működését jól mutatja a szentély külseje. Itt a támasztó-pillérek alsó részei még vaskosak, dísznélküliek, mindössze esővető párkányok tagolják őket, az ablakok egyszerűek; a felsőbb részeken ellenben mintha az építőművészet egyszerre fölocsudnék és tudatára ébredne gazdagságának: a pillérekből levélcsomós, karcsú fialák lesznek, a támasztó-ívek tetszetős mintákkal könnyebbülnek, s a szentély ablakait ismét fialákkal határolt meredek díszormok koronázzák. A szentély után az öthajós 45 m. magas hosszanti templomház jött sorra, mely ablakaival a szentélyt utánozza. A belső pillérek (l. a 448. képet) kidomborodó magját eközben kecses bordahordó oszlopocskákká oldották s ezáltal nagyobb teret adtak a fény



496. kép. A kölni dóm homlokzata.

és árnyék játékának; az arkádíveket viszont levélcsomókkal és keresztvirágokkal gazdagították. A hívek áldozatkészsége azonban hova-tovább szűnni kezd, úgy hogy 1388-ban csak ideiglenes tetővel fedhették be a hosszanti házat. A homlokzatot a XV. században folytatják s itt már a késői csúcsíves stílus nyomai mutatkoznak; a XVI. század első felében egészen abbanhagyják az építést és csak a mult században veszik ismét elő; miután a XIV. századból való régi terveket fölfedezték. Ezek szellemében fejezték be 18 és fél millió márkányi költséggel 1880 október 15-én. — A nyugati homlokzat (496. kép) a csúcsíves stílus hatalmasan feltörekvő irányzatának egyik legnagyobbszerű és legtisztább kifejezése. Földszintje és jóval magasabb első emelete világosan utal a belső öt hajóra. A főkapu fölött nem kerek, hanem csúcsíves ablak van, melynek hatalmas wimpergje messzire felnyúlik a főhajó ormába. Az első emelet kettős ablakainak a másodikon már egyes ablakok felelnek meg és hatásosan közvetítik a torony négyzetes alapjának átmenetét a nyolcszögbe, mely a harmadik emelettel kezdődik. A tornyok áttört sisakja 156 m. magasságig emelkedik. Az egyes emeletek közt ugyan ki van emelve a határoló vízszintes vonás, de egész hosszában sehol sem kelleti magát; viszont a vertikalizmus erős hangsúlyozása is megvan a meredek wimpergekben és a merészen fölfelé kúszó fialákban. A kölni dóm, bárha befejezése a mult század érdeme, mai alakjában a leghatalmasabb és stílusában legtisztább az összes gót székesegyházak között.



497. kép. A schneebergi Wolfgang-templom alapterve.

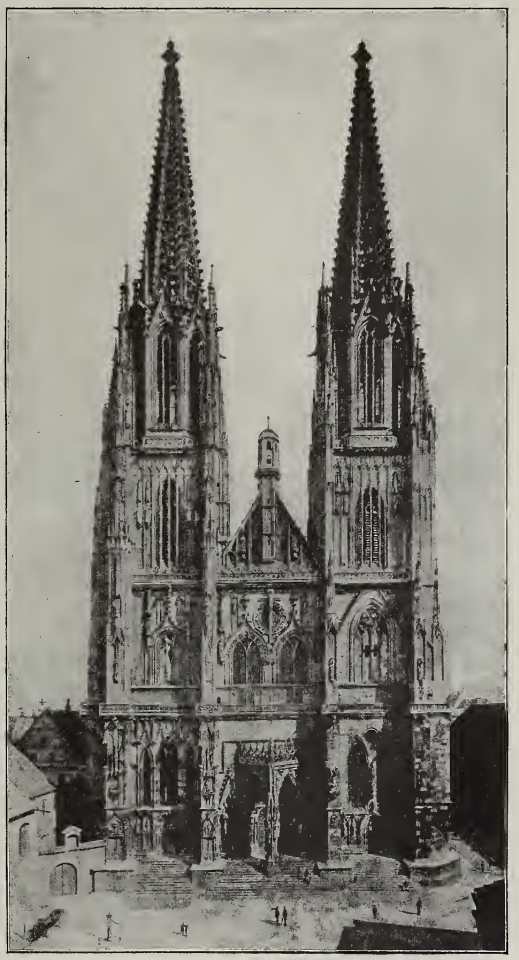
Elképzelhető, hogy körülte egész építőművészeti iskola alakult, melynek mestereit a távol Hollandia, sőt Spanyolország is meghívja. A hatása alatt keletkezett templomok sorából való annak egyszerűsített és kisebbített kiadása az altenbergi cisztercita temploma (1255—1379), aztán a münchen-gladbachi St. Veit-templom (1275-ből), a Trierre is emlékeztető xanteni Szt. Victor-templom. A német csúcsíves stílű templomok egyik legbájosabb példánya az oppenheimi Sz. Katalin-templom (1262—1439) az oldalhajókba nyíló kápolnácskáival, végül az aacheni monostor-templom szentélye, mely hatalmas színes ablakaival valóságos üvegház.

Nagy föllendülésnek örvend ez időtájt a gazdag Érchegység körül elterülő szász vidék (Alt-Sachsen). Itt a halberstadti dóm a csúcsíves építés fejlődési fokainak minden jelét mutatja; a meisseni dómnak, bár 1266 óta épült, a késői csúcsíves építés adja meg a jellegét; az erfurti dóm 1345-ből való nagyszerű szentélyével tűnik ki (szabálytalan alapterve a talajviszonyokból magyarázható meg). Ide tartoznak az annabergi, pirnai, chemnitzi, zwickaui és hallei (Liebfrauen-

kirche) templomok. Érdekes a schneebergi Wolfgang-templom szentélyzárása (497. kép). A jobbára szélesen terpeszkedő emlékek külseje aránylag kevésbbé díszes; ablak- és ajtóborításul gyakran találni a függönyt utánzó ívet befelé horpadó ívszeleteivel. Legtöbbje csarnok-templom; közülök a mühlhauseni Mária-templom (Thüringiában) a vidék legnagyobb effajta emléke.

De a német csarnok-templom voltaképpeni hazája Vesztfália, bár ugyanitt a bazilikai forma is dívik (Osnabrück és Münster). A csarnok-templomra Herford, Minden és Soest szolgálnak példákkal és nevezetesen a soesti Wiesenkirche majdnem négyzetes alaptervével, egyszerű, nemes hatásával klasszikus példaszámba vehető.

A déli német vidékeken a jelentős emlékek egész sora mutatja azt a törekvést, hogyan igyekszik a német csúcsíves építés teljesen szabadulni a francia hatás alól. Ezek sorá-



498. kép. A regensburgi székesegyház.

ban emeljük ki a duna-melléki három kiváló alkotást: a regensburgi, ulmi és a bécsi székesegyházakat.

Regensburgban a román stílű templom leégése után 1275-ben kezdtek bele az új dómba. Építése lassan haladt előre, sőt 1524-től a XIX. századig teljesen szünetelt. Tizenkét mesterét emlegetik, köztük egy építőművészeti írót is, Mathäus Roritzer-t.[1] A bazilikai elrendezésű, háromhajós templom belseje kiválóan harmonikus hatású; kereszthajója nem áll ki az épület testéből, a mellékhajók apszisokkal záródnak. Ez utóbbi, többször ismétlődő elrendezésnek francia példáját a XII. század közepéről való autuni székesegyházban találni; egyéb nyomok a dijoni St. Bénigne-templomra vezetnek vissza. Egyébként szépen tagozott pilléreivel, a kapitellumok plasztikusan kiemelődő lombdíszével, kecses oltáraival a német csúcsíves építés egyik legszebb virága. Belső pompájával külseje is összhangzásban van; a szigorú szimmetria hiányát a homlokzat földszintjén és első emeletén első tekintetre (498. kép) észre se venni. Ezen és a sajátos módon előugró háromoldalú kapucsarnokon a késői csúcsíves építés szeszélyes játéka nyilvánul. — A XIV. és XV. században de n észlelhető nagy építkezési tevékenység korában a fölvirágzó városok igényeikhez mérten átalakítják mintáikat: a kereszthajót és a több tekintetben útban álló szentélyrekesztőt (Lettner, egyik képét l. a 418. lapon) kivált a ıgyobb plébániatemplomoknál az egységesebb áttekinthetőség kedvéért

499. kép. Az ulmi monostortemplom.

[1] „Über der Fialen Gerechtigkeit."

500. kép. A bécsi Szt. István-dóm és alapterve. (Osztr.-Magy. Monarchia írásban és képben.)

elhagyogatják. Ide számítjuk a nürnbergi templomok sorából a St. Lorenz-templomot, a lerombolt régi zsinagóga helyén emelkedő Liebfrauenkirchét (mellék-nevén „Unserer Lieben Frau Saal“) s a késői St. Sebaldus-templomot lecsüngő záróköveivel; északi kapujának („Brauttüre“) gazdag mérműve kőbe kimunkált ötvösmű.

A felső-dunamelléki sváb vidék is kiveszi részét a fölvirágzó tevékenységben. Augsburg 1321—1431-ben alakítja át román dómját öthajós, övfolyosós és kápolna-koszorús csúcsíves stílusú templommá, az 1351-ből való gmündi csarnoktemplom az ő mellékhajóit a főhajóval egyenlő magasságban vezeti szentélye körül; haránti háza helyén két csonka torony van. Ezen utóbbi sajátos délnémet jelleggel gyakran találkozni (Bécs).

Dél-Németország összes csúcsíves emlékeit messze meghaladja a kölni dómnak megfelelő párja, az ulmi monostor-templom. Egyszerű szentélyével erős ellentétben van hatalmas hosszanti háza és nagyszerű tornya (499. kép) 1377-ben kezdték mint háromhajós bazilikát, a hajókat megközelítőleg egyforma szélességben tartva. Beboltozása 1478-ban történt, de a mellékhajók boltját a XVI. század elején biztonsági okokból lebontván, ezeket közbehelyezett oszlopokkal megfelezték, úgy hogy a templom öthajós lett. A plébánia-templom jellegének megfelelően egyetlen homlokzati toronyban állapodtak meg (1480); az egyenes fallal záródó mellékhajók hosszabbításában egy-egy alacsonyabb toronyba kezdtek. 1543 óta szünetelt a munka a mult század végéig. 1890-ben készült el festői tornya, mely 161 m. magas, tehát öt méterrel magasabb, mint a kölni tornyok. Mesterei közül legkiválóbb Ulrich von Ensingen (1392-ben). — Ulmi mesterek műve az esslingeni kecses Liebfrauenkirche is.

A sváb vidék merész építkezésével szemben a bajor csúcsíves építés alkalmas kőanyag híjában, téglából emeli még így is jelentős emlékeit. A müncheni Liebfrauenkirche háromhajós csarnoktemplom (454. kép) övfolyosóval kereszthajó nélkül; a támasztó-pilléreket belevonták a templom belsejébe, miáltal két oldalt a kápolnák hosszú sora keletkezett (lásd az albyi templom alaptervét 477. kép), gazdag csillagboltját kapitellum nélkül való pillérek hordják, tornyainak éktelen gömbölyű sisakja 1514-ből való. Hogy mennyire alkalmazkodhatik a téglaépítkezés a gótika törvényeihez, erre példa az 1473-ból való landshuti Martinskirche világos, levegős csarnokával, melynek vaskos tornya 132½ m. magasságig emelkedik. E két jelentősebb emlékhez a kisebb terjedelmű alkotások egész sora csatlakozik; közülök fölemlítjük a würzburgi és ingolstadti Mária-templomokat s az eichstädti dómot gazdag keresztfolyosójával (Kreuzgang, v. ö. 451 l.). Mint szerkesztésbeli különlegességet említjük föl az ettali templomot, mely állítólag a Wolfram von Eschenbach-féle „Titurel“-beli Grál-templom mintájára épült 1330-ban tizenkét oldalú alaptervvel (mai alakjában barok korbeli).

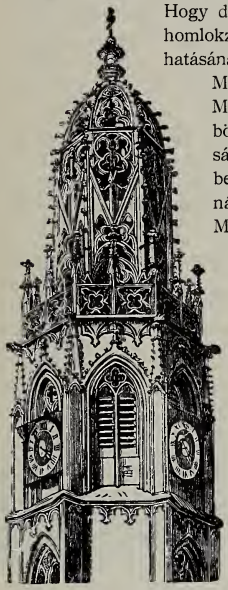
Ausztriába aránylag későn jut el a csúcsíves építés, innen emlékeinek jobbára csarnoktemplomos formája. Ebben előljár a heiligenkreuzi templom (1295; l. 397. kép) és a bécsi augusztinusok temploma (1330), mellettük gyorsan emelkedik

a bécsi Szt. István-dóm. Legrégibb részei még románoknak vehetők. Szentélye 1340-ben készült el. Háromhajós csarnoktemplom (alaptervét l. az 500. képen), a mellékhajók azonban nem érik el a főhajó magasságát. A hiányzó kereszthajó helyét két torony jelzi; a déli csonkán maradt (a képen nem látható). Gazdagon tagozott és szobrokkal díszes pillérek különitik el a hálós boltozatú csarnokokat (501. kép), melyek csak a mellékhajók ablakain át kapnak világosságot.

501. kép. A bécsi Szt. István dóm belseje.

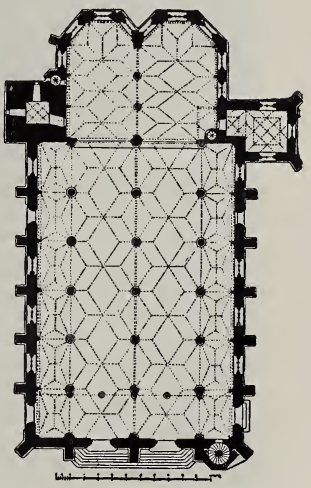
Külsején feltűnő rendkívül magas fedele, mely a hajók elütő magasságát a szem elől elfödi. Mindazonáltal a két-két ablakot koronázó, gazdag mérműves wimpergek viszont elmésen leplezik el az épület hatalmas tömegének egyhangúságát. Ehhez egyébként a maga részéről lényegesen hozzájárul a 136·7 m. magas világhírű torony. A freiburgi, kölni és ulmi tornyok emeletes felosztása itt áldozatul esett az összes részletek szakadatlan fölfelé való törekvésének; meglátni ugyan itt-ott az emeletes tagozás erősebb kiemelését, de mihamar eltünteti ezt a közbe-

ékelődő merész díszormok és könnyed fialák nagy száma. Vékonyulása akkora, hogy legteteje voltaképpeni sisak helyett ékes, választékos csúcsba szökik ki. Hogy déli párja csonkán maradt, az, tekintetbe véve a templom homlokzatának teljesen kész voltát, kevésbbé árt az egész összhatásának, mint például a második strassburgi torony hiánya. Műtörténetileg érdekes még Bécs csúcsíves templomaiból a Maria-Stiegen (Maria am Gestade) templom sajátos gömbölyű áttört sisakjával (502. kép) 1534-ből. Azok a sajátosságok, amelyeket a bécsi Szt. István-dóm nagyarányú kivitelben feltüntet, kisebbített mértékben számos ausztriai templomnál föltalálhatók, így a következő helyeken: Völkermarkt és Mariasaal (Karinthiában), Görz, Steyr (Felső-Ausztria). A XV. századi osztrák csúcsíves építés az alapterv kérdésében is különös eredetiséget mutat. Igen gyakoriak tudniillik a kéthajós, sőt néha négyhajós templomok, amely esetben a szentély is kettős. Példáját a schwatzi (Tirol) plébánia-templom alaptervében mutatjuk be (503. kép)[1] effajta templom van pl. Feldkirchben (Vorarlberg) és Imbachban (Alsó-Ausztria).



502. kép. A bécsi Maria Stiegen templom tornya.

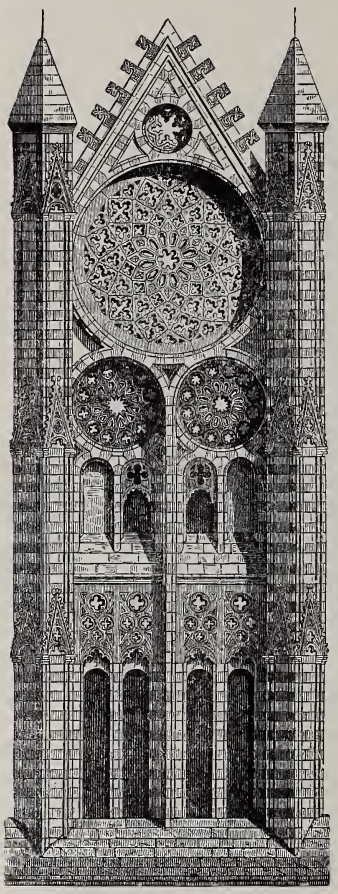
Különálló csoportnak vehetők a csehországi emlékek. Itt IV. Károly uralma alatt (1347—1378) váratlan fölvirágzásnak örvendenek a művészetek. Az ő nevéhez fűződik a prágai Hradsinon álló dóm (Veitsdom) építése. Hogy tiszta stilusát biztosítsa, még trónralépte előtt 1344-ben magával hozta Avignonból Arras mestert. Arras a narbonnei székesegyházat vette mintául. A keresztalakú bazilika még csak alsó részein volt készen, mikor a mester 1352-ben meghalt. Utódja a Gmündből meghívott 23 éves Péter mester lett, melléknéven Parler, aki 1392-ig vezette az építkezést; tornya befejezetlen. A fiatal mester, aki a szobrászatban is jeleskedett, elődjének egyszerű nemes alaptervét ragyogó pompával igyekezett túlszárnyalni; mennél magasabbra jutott a templommal, annál pazarabbul szórta rá a gótika dekorativ kincseit. Ugyancsak az ő műve a kolini Bertalan-



503. kép. A schwatzi négyhajós templom alaptervе.

[1] Kéthajós templom nálunk a körmöcbányai vártemplom.

templom (1378). Iskolájából való a prágai Teynkirche s a kuttenbergi Borbálatemplom, melynek szentélyén a támasztó-szerkezet szinte túlságosan gazdag s a karlshofi templom Prágában. A hajó itt nyolcoldalú sokszögbe törik, mely fölött csillagboltos hatalmas gótikus kupola emelkedik; a középkori boltszerkesztésnek egyik legmerészebb példája.



504. kép.
Részlet a brandenburgi Katalin-templomról.

Az északi német vidéknek még a román korba visszanyuló nagyobb emlékei, például a magdeburgi dómnak gót részei az ismert formákhoz alkalmazkodnak; mindössze a braunschweigi dóm késői korú északi mellékhajójánál említjük fel az újszerű, csavart testű pilléreket. De ugyanezen vidék emlékeinek legtöbbjénél a már Bajorországban észlelt téglaépítkezéssel találkozunk. Alkalmas kőanyag hiányában ugyanis a vidék jobbára a téglaépítkezésre kénytelen szorítkozni. Ez az eljárás alkalmasnak mutatkozott a pilléreknél és bolthajtásnál, s a templomok nemes egyszerűségükben kiváló hatásúak, de éppen az anyag miatt hiányzik a kapuzatok és ablakok ornamentikájának lendülete, viszont a különböző színű, sokszor mázas téglák révén az emlékek külsején új elemül a diszkrét polychrómia kezd szerepelni (504. kép). A nagy téren elszórt emlékek sorából fölemlítjük a kőből és téglából épült felemás boroszlói templomot, a szigorú egyszerűségű lübecki Mária-templomot (1276-ból). Hasonló templomokat építettek Schwerin, Wismar, Rostock, Doberan, Dargun, Stralsund, Stargard városok. Különösen kiválóak még a brandenburgi Katalin-templom és ugyanott a Godehardskirche.

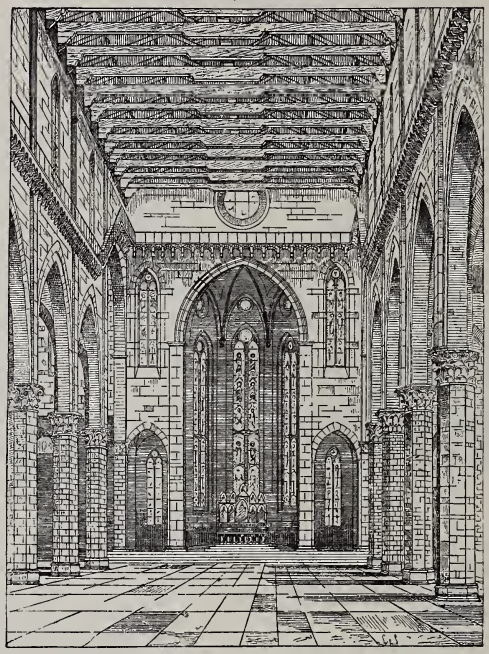
Útjában tovább kisérve a csúcsíves építést, kijutunk a voltaképpeni Németországból, de az innen nyugatra és északra lakó népek faji együvétartozóságának révén is itt szólhatunk röviden a hollandi és a skandináviai csúcsíves építésről. A hollandi csúcsíves stílus jellegét az ott dívó tégla-

építkezés adja meg, mely sajátos módon előbb német mintákat követ s csak utóbb jut francia befolyás alá (Utrecht, Amsterdam). A haarlemi St. Bavo-templom mennyezete fából való, nyilván a süppedékes talaj miatt; példáját számos templom követi. A mennyezet ilyes könnyed volta hatással volt a támasztó-szerkezetre és amennyiben ezt tetemesen megszorította, olykor egészen fölöslegessé is tette, innen a hollandi templomok józan, szinte kopasz volta. Az angol, észak-német és francia behatás alatt építkező Norvégia legkiválóbb csúcsíves emléke a drontheimi dóm a XIII. századból; későbbi részei a fa megmunkálásában iskolázott nép kőfaragói ügyességének kiváló bizonyítékai. Svédország számos templomait messzire meghaladja az 1435-ben befejezett upsala-i dóm. Külsejének föltűnő egyszerűsége (505. kép) anyagának (a téglának), de leginkább az 1702-iki tűzvésznek tudható be. Valószínűleg párizsi mester műve.

505. kép. Az upsalai dom.

Olaszország. Hogyha kizárólag csakis az északi formákat tartjuk a csúcsíves építés hamisítatlan jellegének, akkor több lényeges elem hiánya miatt a szoros értelemben vett olasz csúcsíves emlékeket csak korlátolt számban fűzhetjük hozzá az északi hagyományos gótikához. Emlékei legtöbbjén főképp a gótikus szerkezet mellőzése miatt a csúcsíven kívül csak a díszítő elemek emlékeztetnek arra, hogy csúcsíves stílusú alkotással állunk szemben. Az olasz mesterek sohasem hatoltak mélyére az északi művészetnek, szinte azt lehet mondani, hogy inkább csak gótikus díszítéssel vették körül ekorbeli alkotásaikat, melyeknél a régi hagyományok folytatásául is árnyas, szélességben is terjengő elrendezéssel találkozunk, ami az éghajlati viszonyokból is megmagyarázható. Ez magával hozta ugyan a boltozásban való merészséget, de ugyanitt aztán a külső támasztó-szerkezet helyett belül sokszor a pilléreket összefogó dísztelen vasrudakat kénytelenek alkalmazni (San Giovanni e Paolo, Velencében); a művészi támasztó-szerkezet egyáltalán hiányzik, támasztó-íveket csak ritkán találni. Egyéb ismertetőjelei, hogy nincs meg a mérmű (395. lap) változatossága, hiányzik az egész szerkezet zártsága, kivált a homlokzaton. Ez utóbbi egyébként jóformán az egyetlen része az olasz templom külsejének, amely a szemlélőt leköti, csakhogy ezt is inkább mutatós, kirakatos voltával éri el; ugyanitt a templomok nagy szélességéből kifolyólag a horizontálizmus az uralkodó. Nincs meg a toronynak és a templomtestnek szoros kapcsolata; az előbbi általában nem követi az északi piramisos formát. A rendesen nagyon egyszerű tagozású pillérek bordahordói (393. lap) és a boltozat között szintén hiányzik a szerves összefüggés; a boltok általában egyszerűek s a bor-

dázat művészkedő keresett változatossága (csillag-, hálóbolt stb.) délen nem divatos. A főhajó nem sokkal magasabb az oldalán elhuzódó mellékhajóknál, s éppen ezért hosszú oldalain, fönt csak kisebb kerekablakoknak marad hely. A plasztikus dísz helyett előtérbe lép a síkdíszítés, s a kisebb ablakok miatt terjedelmesebb falterületek maradván, nagyobb tere jut a falfestésnek, mint északon.



506. kép. A firenzei Sa. Croce templom belseje.

Nagy kedveltségnek örvend a kupola és rajta folytatja a kor az építés továbbhaladására irányuló tanulmányait, melyeket aztán a renaissance-kori építkezésben értékesít. Az olasz gótika az északi gótikától elkülönzötten tekintve, Woermann megjegyzése szerint majdnem magában álló stílusnak tekinthető, mely a román és a renaissance stílust egyszerűen áthidalja.

Az új művészet a cisztercita révén jut át az Alpokon és eleinte a még teljesen ki nem képzett burgundi minták után indul. Valószínű, hogy az olasz mesterek a virágzó északi gótika kifejlődött rendszerét alig is látták, ismerték.

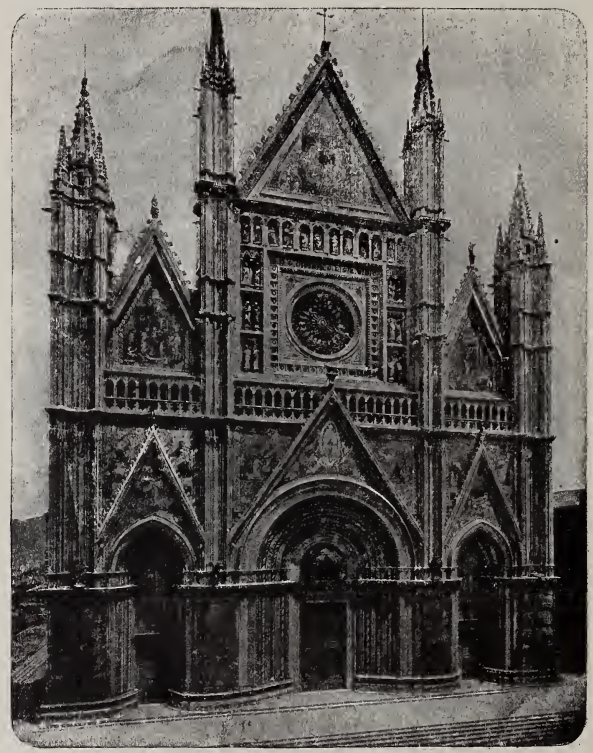
A Dél-Olaszországban észrevehető francia hatás Anjou Károly alatt, ki a provencei művészetet hozza át, szintén nem folytatódott önálló irányban; Nápoly nevezetesebb templomai (San Gennaro, San Domenico) olasz földre átplántált francia templomok. Sziciliában arabs és normann elemekkel vegyülten jelenik meg a csúcsíves építés és jelentősebb emlékeket nem hagyott hátra. Csak mikor a prédikáló és kolduló szerzetek, a ferenciek és a domonkosok, lépnek a ciszterciták

507. kép. A sienai dóm.

örökébe, indul meg igazában az olasz gótika, melyet az említett két népszerű szerzet valósággal lefoglal a maga céljaira.

Az Assisi-ban, a ferenciek bölcsőjében 1228—1253-ban emelt anyatemplom (San Francesco) áll a nevesebb olasz gót emlékek élén. Egy szikla-templom fölött kriptaszerű kerekíves alsó templom emelkedik s efölött az egyhajós, nemes arányú, csúcsíves felső templom. Ablakai s általában az egész építkezés egyszerű és csak falfestményei (Cimabue, Giotto) emelik a kiváló emlékek sorába s teszik a templomot a festőművészet valóságos nemzeti szentélyévé. Innen a stílus a szerzetes rendekkel végigjárja egész Itáliát, le Sziciliáig. Leghíresebb szerzetesi templomok Firenzében: a Santa Trinità (1250), a Sa. Maria Novella (Fra Sisto és Fra Ristoro barátok műve), a csodás arányú Sa. Croce (1294), Velencében a három-

hajós kupolás San Giovanni e Paolo (1234—1430), a Sa. Maria de' Frari (1250), Bologná-ban a San Francesco és Róma egyetlen igazi csúcsíves stílusú emléke a Sa. Maria sopra Minerva nevű domonkos-templom. Az építés anyaga Felső-Olaszországban a tégla, Toscanában a tarka márvány, Rómában pedig a kő;

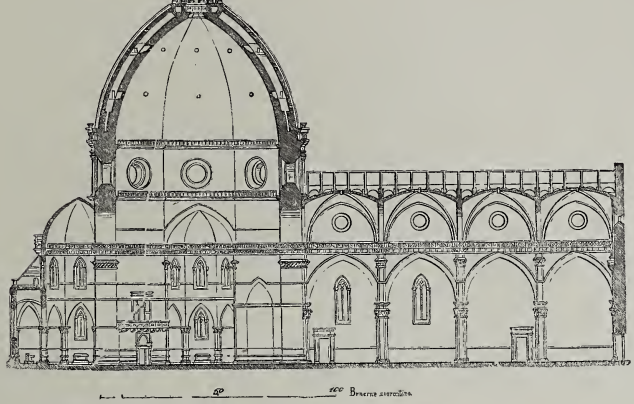


508. kép. Az orvietói dóm homlokzata.

az anyag különbözősége főképp az ablakok díszítésénél vált jellegzetessé. Az a körülmény, hogy első sorban szerzetesi templomok épülnek, behatással volt az alapformára is, nevezetesen a prédikáló szerzeteknek nagy, tágas csarnokokra volt szükségük, innen az egyhajós templomok; sőt a többhajósoknál is a mellékhajók szorosabb egységbe vannak vonva a főhajóval. Gyakori a gótika lényegével

homlokegyenest ellenkező lapos mennyezet, mely sokszor a gerendázatot is láttatja. (Firenze, Sa. Croce 506. kép). A toronyépítés el van hanyagolva és tovább él az a hagyomány, mely a tornyot a templomtól külön emeli.

A szerzetesi templomokat messze fölülmuló székesegyházak sorában első helyen említendő Siena dómja (507. kép). Háromhajós hosszcsarnoka 1260-ból való, alul hatszöges alapú, fönt tizenkét szögűbe átmenő kupolája későbbi és úgy van rákényszerítve a templomra. Belső pilléreit négy-négy féloszlop tagolja, fríze, úgyszintén feketével váltakozó fehér márványa a magasság hatásának rová-



509. kép. A firenzei dóm átmetszete.

sára van. Sokat dicsőített homlokzata Giovanni Pisano-nak (a szobrász Niccolo Pisano testvérének) műve, 1284-ből való. A három részre tagozodó s ugyanannyi orommal koronázott homlokzat veres márványának különböző árnyalataival a dekorativ szobrászatnak valóságos remeke. 1330-ban óriási átalakítás alá vették az egész templomot, oly módon, hogy mai (a képen látható) hosszanti háza kereszthajóvá vált volna; de az építkezés a pestis miatt 1348-ban megakadt s többé nem is indult meg újra.

A sienai dómmal rokon és részben az ott elért eredmények folytatása az egyébként jelentéktelen Orvieto városkának dómja 1285-ből. Famennyezete a régi bazilikákra emlékeztet; egyszerű belsejével erős ellentétben van pazar homlokzata (508. kép), mely a sienaihoz hasonló, de nála értelmesebb tagozódású. Három

kapuja közül a középső köríves, az oldalsók ormai meredekebbek, mint Sienaban, a földszintet arkádos karzat választja el az emelettől. A két középső fiala már az alaptervben, a szerkezetben is meg van okolva (Sienában a falra nehezedik). A falrészeket és az orommezőket aranyos alapú ragyogó mozaikok töltik ki.

Firenze világhírű székesegyházát, a Sa. Maria del Fiore templomot, 1296-ban kezdte Arnolfo di Cambio, dolgozott rajta a renaissance egyik atyamestere, Giotto festő is (1334—36). Háromhajós templom. Négy járomból álló 43 m. magas, keresztboltos főhajója szédítően merész feszültségű íveivel majdnem olyan magas,

510. kép. A milanói székesegyház.

mint a kölnié. Hatalmas belsejének hatását nem éppen emeli a boltok kezdeteit átszelő, kiugró karzat (509. kép) és a sötét kupolatér. A hajó záradéka Brunellesco híres kupolája (1434-ből) nyolcszögű alapon, amelynek építése forduló pontot jelez a közép- és újkori művészet határain. A dóm mellett álló, gyönyörű arányú harangtorony Giotto s utána Andrea Pisano és Francesco Talenti műve és ékesen szóló tanusága a mesterek kiváló szépérzékének. Mindvégig megtartja négyzetes alapformáját és mégsem hat nehézkesen, amit kellemes márványburkolatán kívül az ablakoknak emeletenkint való tágabbításával értek el. A kupola- és harangtorony méltatása egyébként a renaissance építés keretébe tartozik.

A félben maradt sienai dóm sorsában osztozott a bolognai San Petronio templom is, mely eredeti terve szerint nyilván Olaszország legnagyobb gótikus temploma lett volna. A kereszthajóval, kupolával és övfolyosós nagy szentélylyel tervezett (1390-ben megkezdett) templomból mindössze rendkívül értelmes tagozású hosszanti háza készült el, melyet a tervezett nagy kereszthajó kezdetén félkörös apszissal zártak el. Legmesszebbmenő híre a felső-olaszországi gót dómok közt a milanói székesegyháznak van. Vele Gian Galeazzo Visconti akart uralmának világraszóló emléket emelni 1386-ban. Építése, melynél rövidebb-hosszabb ideig olasz, német és francia mesterek egész sora működik, áthúzódott a XVIII. századig, s illetve

511. kép. A pisai Camposanto.

számos renaissance elemmel tarkított homlokzata csak nem rég lett készen, Elrendezése (510. kép) az északi templomokra, nevezetesen a kölnire emlékeztet, de terjedelemben valamennyi gót székesegyházat fölülmul. Sajátos belül a pilléreknek baldachinokkal való díszítése és a hajók magasságának lépcsőzetes emelkedése, ami legkivált a homlokzaton látszik meg. Ez utóbbinál a nagy arányok mellett első sorban a drága márvány pazarlása, aztán a pillérek, fialák, baldachinok és szobroknak szinte mérhetetlen erdeje valósággal ámulatba ejti a szemlélőt és könnyen félre is vezeti a templom egészének művészeti értékét illetőleg. Belsejének áhítatra gerjesztő varázsa elvitázhatatlan. Visconti Galeazzo nevéhez fűződik az 1396-ban megkezdett Certosa (karthausi) kolostor Pavia közelében. De csak a templom hosszanti háza gótikus.

A sienai templom építésénél említett Giovanni Pisano építette a pisai páratlan Camposanto temetőt (1278—1283) (511. kép). Elrendezése a kolostori keresztfolyosókhoz (451. lap) hasonlít: magas, négyosztályú ablakai, számszerint 56, zöldelő udvarra nyílnak és bájos mérművel ékesek; külső záradékát erős falak alkotják. Sírhelyei számára Ubaldo püspök 53 hajórakomány földet hozatott a Szentföldről.

Róma művészete ez időtájt szunnyadozik. A pártharcok s a pápák avignoni tartózkodása idejében alig gondol valaki a művészetekkel. Egyetlen emléke, a már

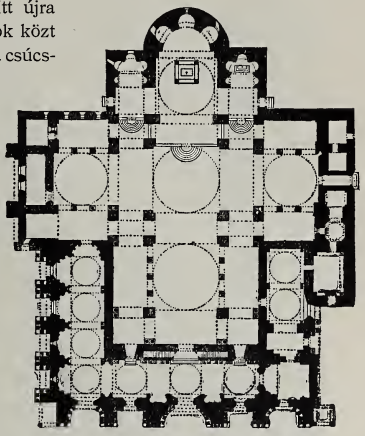
412. *a.* kép. A velencei Szt. Márk-templom homlokzata.

említett Sa. Maria sopra Minerva, valószínűleg a firenzei Sa. Maria Novella mestereinek műve.

Sajátos jelleget öltött a csúcsíves építés Velencének a fantasztikus alkotásokat kedvelő lakossága körében. Ez azonban kevésbbé jelentős templomai mellett inkább a város világi építkezésében nyilvánult. Egészen különálló helyet foglal el az olaszországi templomok sorában a velencei Szt. Márk-templom (Az 512. *a.* kép), aminthogy a cölöpökön épült laguna-város művészeti tekintetben is mindig megtartotta sajátosságait. Szerkezetében és díszítésében Bizáncnak hatását mutatja. Építését a XI. században kezdték, a márványburkolat a XIII. sz.-ból való, a homlokzat felsőbb részei még későbbiek. Alaprajza (512. *b.* kép) görög kereszt, melynek

formája az öt kupola elrendezésében is érvényesül. A templomon a XVII. századig dolgoztak s természetesen a gótika nyomait is magán viseli. Ilyenekül ismerszenek fel a homlokzat félkörös zárófalait koszorúzó csónakdad ívek gazdag levéldíszükkel, továbbá a választó falakon álló fiálás tabernaculumok; keletkezési idejök a XIV. század.

Olaszország a gótikából inkább csak az ő festői érzékének megfelelő elemeket vette át és ezekkel termékenyítette meg művészeinek fantáziáját; egyébként a megszokott, hagyományos formákra szorítkozik. A gótika továbbképzéséről itt nem lehet szó, és mivel a XV. század közepén itt újra feléledő antik formák a megváltozott viszonyok közt lelkes fogadtatásra találtak, azért Olaszország a csúcsíves építéshez, mint soha teljesen meg nem honosodott művészethez (v. ö. 388. lap 2. jegyzetét), mihamar hűtelen lett.



512. *b.* kép. A velencei Szt. Márk-templom alaprajza.

Spanyolország és Portugália. A csúcsíves építkezés a pireneusi félszigeten a móroknak Granadába való leszorításával a XIII. század közepén indul meg. A félszigetnek a szomszédos északkal való számos vonatkozása hozta magával, hogy a művészet itt nem tapogatódzva halad útján, hanem készen veszi át a szomszédból a stílust, előbb északi, majd déli francia, utóbb a XV. században német mesterek révén. Ha ezt a körülményt szem előtt tartjuk és tekintetbe veszszük a délvidéknek az árnyékot adó, tágas templomokra vonatkozó követelményeit s a belőle folyó eredményeket (ilyenek pl. a hajóknak majdnem egyforma magassága, az ablakok korlátozása, a kupolához való ragaszkodás, amelyekre már az olasz gótikánál is ráutaltunk) és végül elgondoljuk, hogy a mesés mór (arabs) emlékek legalább dekorativ irányban nem maradhattak tartós behatás nélkül, akkor nagyjában képet alkothatunk magunknak a félsziget gótikájáról. Egyben arra is következtethetünk, hogy újat teremtő, a stílust egészében továbbfejlesztő alkotásokkal találkozni nem fogunk. Ki kell azonban emelnünk az itteni gótikának „platereszk“ (lemezes) néven dívó sajátos díszítő eljárását, melylyel a gót, mór, sőt indus elemek vegyüléséből az ötvösmunkára[1] emlékeztető, csodásan festői remekműveket teremtett, ami nyilván az Amerikából és Kelet-Indiából beözönlő arany feldolgozásával van összefüggésben, ennek kőbe való áttétele. Egyébként a pireneusi félsziget gótikája csak ragyogó epizód a művészet történetében; tengermelléki helyzete más, fontosabb szerepet juttat a félszigetnek.

[1] Plata = lemez, platero = ötvös.

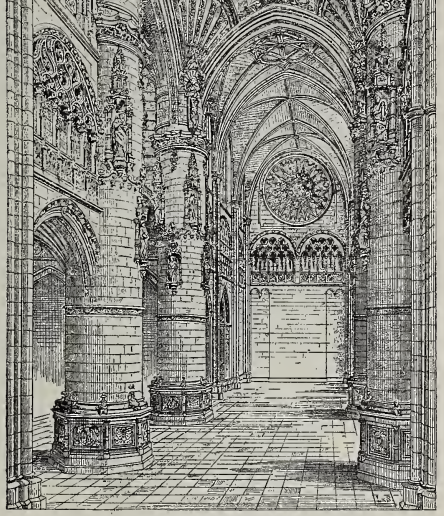
Mellőzve a francia korai gót templomokra emlékeztető és román elemekkel erősen kevert alkotásokat, csak a virágzó kor emlékeire fogunk kiterjeszkedni.

Az 1221-ben Sz. Ferdinánd királytól (1217—1252) alapított burgosi székesegyház (513. *a.* kép) alaptervében háromhajós hosszanti házával, erősen kiugró egyhajós haránti házával, övfolyosójával és kápolnakoszorújával francia; az utóbbi a

513. *a.* kép. A burgosi székesegyház.

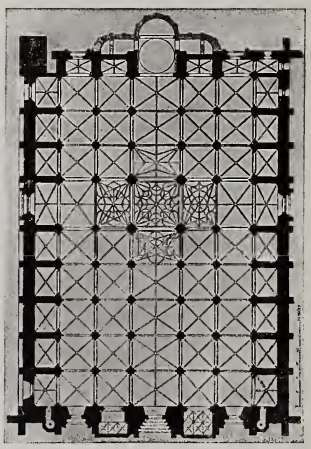
francia mintáktól eltérően messzire kiszögellik. Megvan benne s általában a spanyol székesegyházakban a román korból megtartott azon különös elrendezés, hogy az áttekintést elrontó, magas kerítésű „coro", a papság helye, a szentély előtti hajónak tetemes részét lefoglalja s jóformán külön templom a templomban s a „capilla major"-hoz, a voltaképpeni szentélyhez a haránti templomházból külön szűk járat vezet. Hatalmas két tornyán az alsó négyzetes építmény és a nyolcszögű

sisak közt egy közvetítő emelet hiányát érzi a szem, innen nehézkes hatásuk. Építőjökül Johann kölni mestert (1442—1458) említik. A hajók kereszteződésénél származó négyzetet nyolcszögű kupola borítja, a fölötte levő nyolcfialás remek torony a XVI. századból való. A spanyol főtemplomok általában megtartják a kolostori építkezésből felmaradt szomszédos keresztfolyosókat, míg a franciák már a XIII. században elhagyják. Ilyen keresztfolyosó van a burgosi templom mellett is, külsejét egyébként számos későbbi toldás ékteleníti. Hatalmas belsejéről az 513. *b.* kép adhat fogalmat, melyen a platereszk díszszel ellátott kupola kezdete is meglátszik. — Hat évre rá 1227-ben teszi le Sz. Ferdinánd a toledói székesegyház alapját. Alapterve a bourgesi templomra utal, fölépítése általában a francia korai gót szellemben történt, de a szentély triforiumában (394. lap) már mór ívformák is előfordulnak anélkül, hogy festői voltuk a templomnak egyéb késői gót elemeivel ellentétbe kerülne. Férősége meghaladja a burgosit. Csak egyik tornya épült meg. — A XIII. századi büszke emlékek harmadik nagy példája a leoni székesegyház gazdag előcsarnokával. 1258-tól a renaissance korig épül. Az egyetlen spanyol templom, mely ablakaival a falakat egészen eltünteti; de ugyanitt már annyira uralomra jut a mesterkéltséghez való hajlam, hogy több ablakát az épület biztonsága miatt be kellett falazni. Egyéb e korbeli kiválóbb emlékeknél a dél-franciaországi befolyás érvényesül. Ilyenek: a valenciai 1262-ből szép középponti tornyával, a háromhajós, majdnem csarnoktemplom benyomását, keltő barceloniai 1298-ból, s az 1346-ból való egyhajós geronai templom óriási feszültségű boltjaival, a palmai, Mallorca szigetén, mely terjedelmében a firenzei dómmal vetekszik és olasz behatást mutat. A késői spanyol gótika azzal az új politikai föllendüléssel van kapcsolatban, mely a granadai Alhambra elfoglalása (1492) után

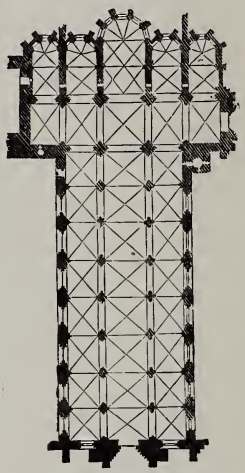


513. *b.* kép. A burgosi székesegyház kereszthajója.

a mórok végleges kiűzését nyomon követte. E korból csak a sevillai székesegyházat emeljük ki, mely világraszóló, páratlan templomnak indult meg már 1403-ban. 1507-ig építenek rajta. A legnagyobb alapterületű keresztény templom. Majdnem négyzetes alaptervén (514. kép), melyből sem a haránti templomház, sem a szentély nem ugrik ki, határozottan fölismerszik az iszlám mecsetnek elrendezése. Egyszerű keresztboltjai csak a templom közepét elfoglaló „coro"-ban nyernek gazdagabb kiképzést. Belseje ünnepiesen komoly hatású, külseje inkább hatalmas tömegével hat s a tagozódás híján alig emlékeztet gótikus voltára.



514. kép.
A sevillai székesegyház alapterve.



515. kép.
A batalhai kolostortemplom alaprajza.

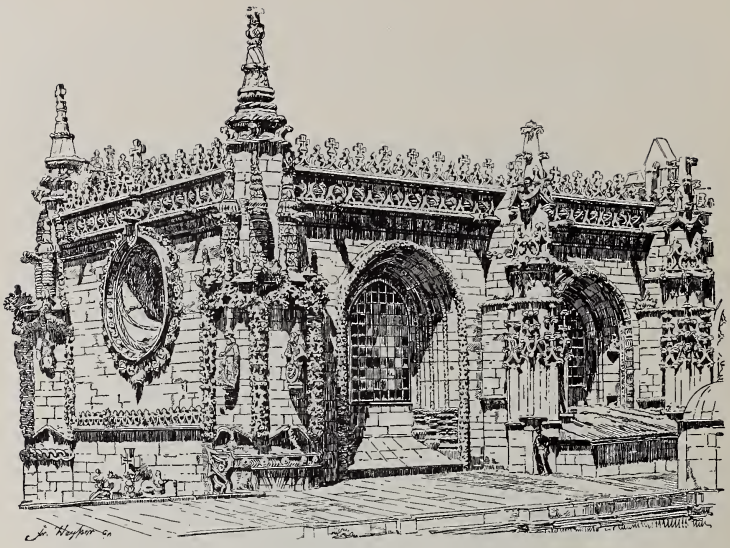
Portugáliában sajátosan eltérő alaptervet mutat a batalhai kolostori templom (515. kép) öt, párhuzamosan egymás mellé helyezett kápolnájával. A kolostort az ország függetlensége kivívásának emlékére 1385-ben kezdte építeni János király, de még a XVI. század is épít rajta. Ennek keleti részéhez csatlakozik a XV. századból befejezetlenül maradt „Capellas imparfeitas", nyolcszögű kápolna, mely a trieri templom mellett (425. lap) talán a gótika legjelentősebb középponti emléke lett volna. Csodás ornamentikája egészen magán hordja az Emanuel királyról itt „arte manuelina" néven idézett platereszk-stílus egész jellegét. A belemi kolostori templom ékes karcsú pillérei (516. kép) nem gótikusak, csak a belőlük pálmalomb alakúlag kifejlődő gazdag bolthajlás emlékeztet a gótikára. — A portugáliai díszítő művészet sajátos továbbképzését látni végre a Krisztus-társasági lovagok thomari

kolostorán (517. kép), melyen olasz és indus elemek mellett a gótika utolsó hajtásaiul fatörzs- és galyalakulatokat is fölhasználnak; ezek a XVI. században északon is szerepelni kezdenek.

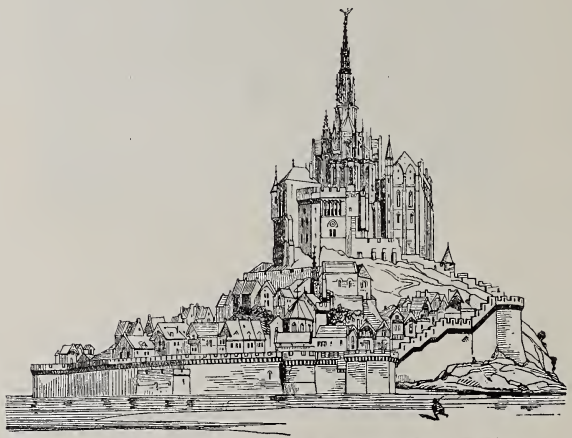
516. kép. A belemi kolostori templom belseje.

C) *A világi csúcsíves építőművészet.*

A csúcsíves építőművészetnek vallási célú alkotásai, jóllehet a XIII., XIV. és XV. század legmagasztosabb érzelmeinek és eszméinek emlékei, nem merítik ki mindazt, amit a gót architektura teremtett. Ami egyéb építőművészeti alkotása csak volt e kornak, az is mind egységes kapcsolatban van a korszaknak szervesen fejlő, élő produktumával, a gótikával. A középületek számos fajtájának hosszú sora le a magánházig mind magán viseli, ha nem is az egész gótikus rendszernek,



517. kép. A Krisztus-társasági lovagok thomari kolostorából.



518. kép. A mont-saint-micheli apátság. (Viollet-le-Duc rajza.)

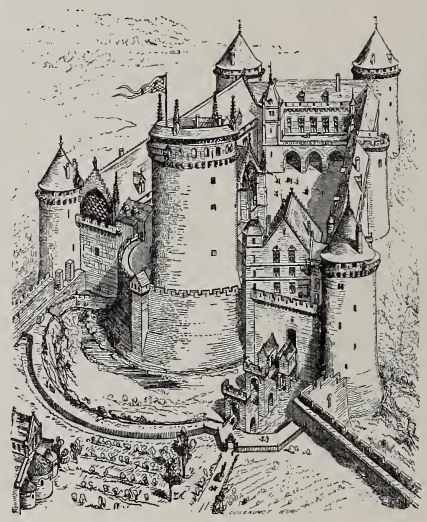
de legalább az e stílű díszítő eljárásnak minden jellegét, sőt ezt tovább is fejleszti. A csúcsíves építésről alkotott képünk nem volna teljes, ha a világi (profán) építkezést legalább főbb jelenségeiben nem kisérnők figyelemmel. A világi gót építkezés általános jellege a csúcsív használatán kívül inkább a kevésbbé fontos elemeknek (tágas nyílások, fialák, ormok stb.) átvételében nyilvánul, de ebben aztán világraszóló remekekkel is találkozunk. Meg kell még jegyeznünk, hogy a gótika egyik jellegét, a csúcsívet, a világi épületek nyílásain igen gyakran vízszintes borítás helyettesíti, vagyis hogy az ajtók és ablakok négyszögletesek, aminthogy az itt gyakran

519. kép. A mont-saint-micheli apátság lovagterme.

használatos vízszintes mennyezetnek kifelé szerkezetileg is vízszintes szemöldökű nyílás felel meg. Világi épületeknek veszszük a részben ide is tartozó kolostorokon kívül járulékaikat, a kórházakat és iskolákat, továbbá a várakat, palotákat, a városházát, céhházakat, árúraktárakat, börzéket s a polgári házakat. Mindezeknek jóformán se szeri, se száma.

A kolostorokra egyik-másik templommal kapcsolatban már ráutaltunk. A sokszor egész kis helységet alkotó kolostoroknál ritkán hiányzik a templom szomszédságában levő keresztfolyosó (cloître, Kreuzgang), egy kifelé fallal körülzárt, belül négyszögletes udvarra nyíló arkádos csarnok, mely nevét vagy keresztboltjától vagy az udvarán álló kereszttől vette. A világtól elkülönített csendes csarnokban komoly szemlélődésben élték át életüket a kolostor lakói és ide temették

halottaikat is. Szükség volt ezenkívül udvarra, tágas gyűléstermekre, ebédlőre (refectorium, Remter), melyekben hálás tér jutott a gót boltrendszernek. Franciaországban világra szóló kolostor a benedekrendieknek mont-saint-micheli apátsága a La Manche csatorna egyik szigetén. A világ nyolcadik csodájának szeretik nevezni a franciák. Páratlanul fönséges elhelyezése a magános sziget magas hegyén (518. kép) majdnem a természet művének tünteti föl. Felső emelete a XIII. sz.-i virágzó gótika korából való, középső emeletén van a kerek oszlopoktól tartott lovagterem (519. kép) s a kéthajós, 23 ablaktól világított ebédlő; érdekes és festői



520. kép. A coucy-i vár. (Viollet-le-Duc rajza).

hatású a keresztfolyosóban az oszlopoknak átlós elhelyezése. A kolostori építkezés virágzása egyébként még a román korra esik; a gótika idejében föllépő kolduló és prédikáló szerzetek alkotásai kevésbbé jelentősek. Az angol gót kolostorok (Lacock Abbay, Melrose) festői romok, melyek a mont-saint-michelivel nem versenyzhetnek. A németországi kolostorokból kiemeljük az átmeneti stílusban kibővített maulbronnit (Württembergben) s a klosterneuburgit szép keresztfolyosójával; a kolostorokkal kapcsolatban emelt kórházak sorából pedig az 1276-ból való lübecki nagy Szent-Lélek-kórházat.

A várak alaptervében a román kor óta lényeges változás nem állott be. A várak erődszerű jellege továbbra is megmarad, azzal, hogy a késői gótika rájok szórja formakincsét, amely természetesen jobbára a belső részeket foglalja le magá-

nak. A várépitésben Franciaország jár elől. Fogalmat róla az 520. képben közölt coucy-i vár (Laon közelében) rekonstruált képe adhat. Ura, III. Enguerrand,[1] mintha óriások számára emelte volna; még részleteiben is, pl. a lépcsőfokok magasságában, meghaladja a közönséges emberi mértéket. Ami a védelemhez kell, mind megvan benne és körülte. Fő védőműve, a kerek torony (donjon) uralkodik az egészen. A gót elemek az udvar körüli belső részeken ismerszenek föl.

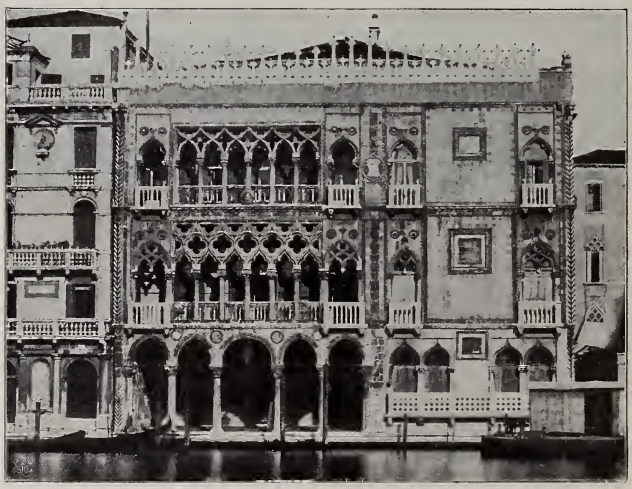
A paloták és lovagi kastélyok e korban általán várszerűek. Híres kastély volt a pierrefonds-i. Kiváló lehetett a párizsi Louvre eredeti palotája, amelyet

521. kép. A marienburgi lovagvárból.

azonban csak egykorú leírásokból és képekből ismerünk. V. Károly testvérének, Jean de Berry hercegnek († 1416) 17 irigyelt palotájából csak csonka maradványok hirdetik egykori pompájukat. A francia világi építkezés fontos emléke továbbá az avignoni pápai palota (1356—64), mely ormaival és tornyaival messzire kimagaslik a város és a Rhône völgye fölött. Anglia számos lovagváraiból a nagyszerű homlokzatával tekintélyes Warwick Castle-t említjük föl. Németország lovagi kastélyai között terjedelmével is legkiválóbb a német lovagrendnek XIV. századból való marienburgi kastélya (Poroszországban). A kitűnő állapotban fönnmaradt

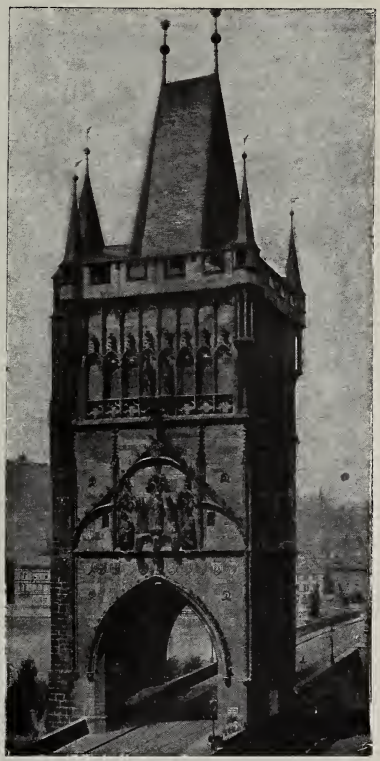
[1] Híres jeligéje: „Roy ne suis, ne prince, ne duc, ne comte aussi, je suis le Sire de Coucy".

522. kép. Ebédlő a marienburgi lovagvárban.



523. kép. A velencei Cà d'Oro.

lovagvár kifelé szintén erőd. Egyik erős tagozású részletét 521. képünk tünteti fel. Belseje a fejedelmi pompának és a szerzetesi egyszerűségnek megalkuvását mutatja. A középrész nagy ebédlője (Remter 522. kép) a művészi boltozásnak valóságos remeke; karcsú pillérei és a belőlük kinövő bordázat önkéntelenül is a lovagrend emlékében élénken élő pálmákat juttatják eszünkbe. Kiváló német várpalota továbbá a meisseni Albrechtsburg (1471). Legszerencsésebben fejlődött a világi építés Itáliában. Itt a vízszintes tagozásnak erős hangsúlyozása, mint azt az olasz templomok legtöbbjén láttuk, aztán a tágas helyiségek kedvelése nagyban előmozdították kialakulását. Hozzájárult aztán, hogy az olasz városok virágzása éppen a gót korszakban indul meg igazában. Palotái rendesen egy vagy két udvart zárnak körül, belül többnyire elegáns arkádokkal. Az utcákra néző homlokzataik hatalmas falaikkal, kiugró csorbázott ormaikkal s büszke tornyaikkal a pártharcok korabeli védelemre utalnak, de szemben a francia várpalotákkal sokkal inkább palotaszerűek, pl. a firenzei Palazzo Vecchio. Effajta palota nagy számmal található Lombardia és Toscana városaiban, kivált Sienában. Magukban külön világot alkotnak Velence pompázó jellegű palotái. Velencében, mely alapításától, Kr. u. 814-től 1797-ben bekövetkezett bukásáig ellenséget nem látott falai között, a gazdag kereskedőkből álló, pompakedvelő nemesség közt pártviszályok nem dúltak. Itt az előkelők palotái elejétől fogva kényelmes, díszes lakóházak s részben árúraktárak, s ilyenekül is maradtak; tartós belső békéjükben a lakosok nem szorultak arra, hogy palotáikat erődítményül is használják. Vegyük ehhez a város sajátos talajviszonyait. Egy oly városban, amely apró szigeteken keletkezett, ahol a gyorsan szaporodó népesség miatt, az eredeti telepítéstől távolodva, a mind mélyebbé váló

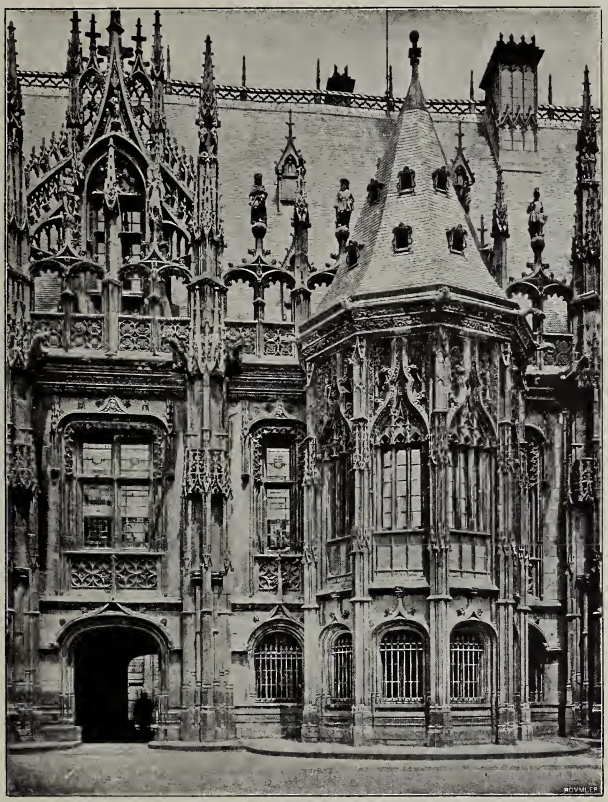


524. kép. A prágai ó-városi hídtorony.

525. kép. A brugesi városháza.

526. kép. Az ypresi posztóház.

vízben cölöpökre kénytelenek építkezni, nem kereshetünk hatalmas tér-alkotásokat, oldalt is kiterjeszkedő harmonikus nagy épületeket. Az építkezés itt természetszerűen szűk térre szorul és inkább fölfelé igyekszik érvényesülni, de itt aztán

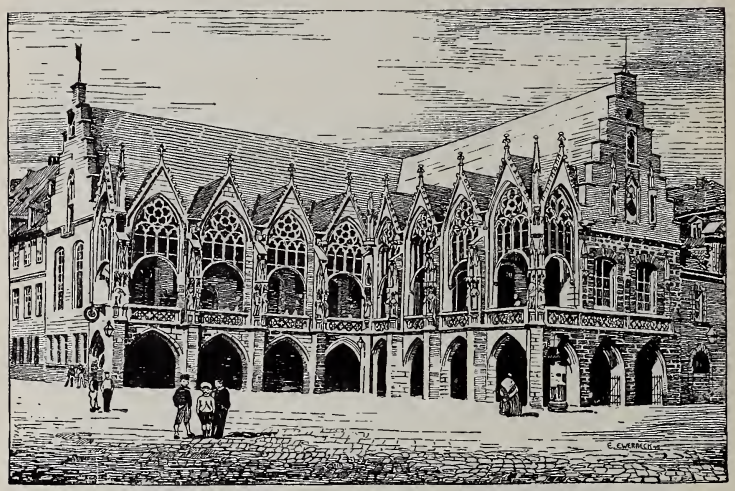


527. A roueni Palais de justice.

annál pazarabban fejti ki részleteinek pompáját, mindenekfölött a jóformán egyedül érvényesülő homlokzaton, melyen éppen a talajviszonyok miatt az igazi architektura helyett a tarka márványával játszó ál-architektura, a festői elem, jut uralomra

és fejti ki csodás varázsát. Példája a világhírű Cà d'Oro (Oro-család háza, cà=casa) (523. kép) a Canal Grandén. Mesés hatását elképzelendők, a lagúnák vízét is oda kell gondolnunk, melyben véges-végig ott tükröződik, cikázik az ezernyi színben ragyogó paloták egész sora. — Spanyolországban a világi építkezés főleg a gót kor végén lendül föl, s e tekintetben kivált az északi városok rendkívül gazdagok. A késői spanyol és platereszk gótika, 445. lap) egyik dúsgazdag emléke az 1461-ből való Infantado-palota Guadalajarában.

A hatalmas hűbérurak váraival szemben a mind nagyobb erőre jutó városok is kitesznek magukért. Nagy városok szabadságának, büszkeségének emlékjeléül



528. kép. A braunschweigi városháza.

alig hiányzanak valahol a tornyos körfalak és kapuk. Az utóbbiak toronyszerű emelkedésükkel egymagukban is erődítmény számba mennek. Híres példájukul a prágai Ó-város hídtornyát hozzuk fel (524. kép).

A templom után művészi szempontból egyenlő rangú világi emlékül ott találjuk számos városban főképp a XV. sz óta a városházát, az egyes céhek házait és az árúraktárakat. Ezen emlékek aztán annál festőibbek, mennél kevésbbé gátolták emelésüket szerkesztési nehézségek. Gyakori a földszintjének a főtérre vagy az utcákra szolgáló arkádos megnyitása, ami amellett, hogy szépen tagozza az épületet, festőivé teszi a rendesen díszes kúttal ékeskedő teret s a közlekedés szempontjából is célszerű. A csúcsíves városháza és árúcsarnok

klasszikus hazája Flandria, melynek az egész világra kiterjedő kereskedelme, nagy gazdagsága természetszerűleg magával hozta, hogy effajta emlékeire nagy gondot fordított. A városháza rendesen pártázott ormú, őrtoronynyal (beffroi, Bergfriede) ellátott épület és emlékszerűségében is hatásos kifejezése a polgárság büszke önérzetének, dicső harcok árán kivívott szabadságának. Példája a XIV. sz.

529. kép. A sienai városháza.

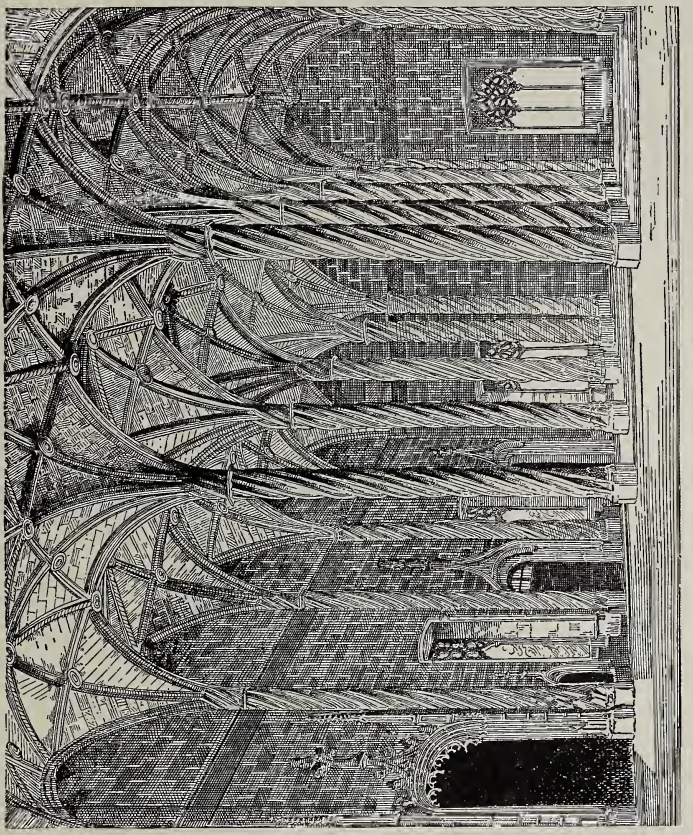
végéről való brugesi-i (Brügge) városháza (525. kép). Az árúcsarnokok sorában legrégibb az ypres-i (Ipern) posztóház (526. kép). Világhírű városházával dicsekszik továbbá Bruxelles, Louvain (Löven) és Gand (Gent). — Franciaországban jelentősebb városházat e korból nem találunk, hiányzanak a nagyobb árúcsarnokok is. Egyéb városi középületeiből a XV. sz. legvégéről való a sokat csodált roueni törvényszéki palota (527. kép), már majdnem szertelenségbe csapó plasztikai

díszével, mely valóságos kincsesbányája a „flamboyant“ stílusnak (396. l.). — Anglia egyik legjelentősebb profán gót emléke a londoni Westminster Hall terme, melynek mennyezetét semmiféle külön támaszték sem tartja és e tekintetben a világ egyik legnagyobb terme; famennyezete az ácsművészetnek valódi remeke. Anglia e korbeli iskola-épületeiből hiresek a céljuknak mind máig megfelelő oxfordi New College s a cambridgei Kings College, melyben a „perpendicular“ stilus 421. lap) teljes pompáját kifejti; ugyanezek páratlan varázst adnak a tudományos munkásságnak szentelt városok hangulatos utcáinak. — A német városok középületei közt legkiválóbbb a braunschweigi városháza 1393-ból (528. kép). Mérművekkel

530. kép. A velencei Doge-palota.

ékeskedő formás folyosója lugas-szerűen támaszkodik az **L** alakú épület két belső oldalához. Díszes városházával dicsekszenek Münster (Vesztfáliában), Kolmar és Nürnberg. A prágai altstadti városházán remek kiképzésű szögleterkély bilincseli le tekintetünket. A legészakibb német vidékek, kivált a Hanza-városok, építő anyagul jobbára a téglát kénytelenek használni (436. l.). A finomabb tagozást nem tűrő anyag tarka rétegeivel teszi e vidék középületeit festőivé. Ilyen a tangermündei Rathaus, mely rendkívül magas homlokzatával teljesen eltakarja az épület fedelét A többi német középületek kevésbbé különböznek a már ismert külföldi példáktól. — A jelentősebb olasz városok közt alig van olyan, melynek

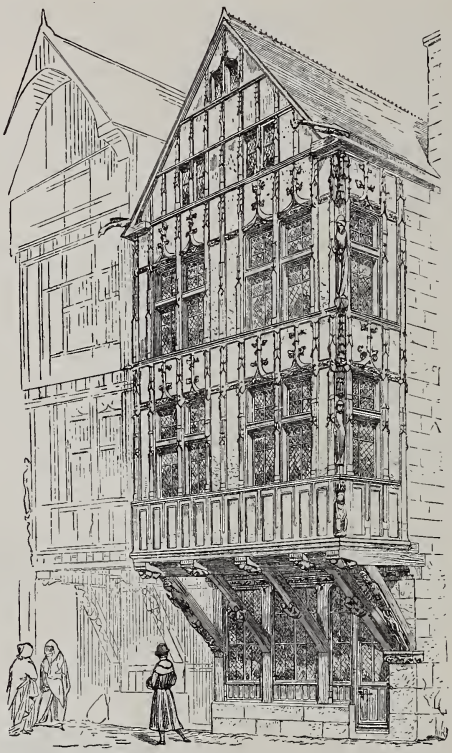
rendesen kúttal ékes közterén egy-egy nagyobb középület, olyikban egész soruk ne hirdetné a város hatalmát, művészi ízlését. A sienai városháza (529. kép) 1288—1309-ben épült s a firenzei Palazzo Vecchio formáinak terjedelmesebb után-



531. kép. A valenciai bórze.

zata. Megemlítjük még a perugiai, cremonai és piacenzai Palazzo Publicót. A velencei Doge-palota (1310—1439.) a kellő proporció hiánya miatt első tekintetre nehézkesnek tűnik fel (530. kép). Az erős falú második emelet, melyen

az egymástól távol álló ablakok csak alig könnyítenek valamelyest, egész tömegével ránehezedik az árkádokkal áttört könnyed alsó építményre; a legalsó alacsony kerek oszlopok mintha bele akarnának süllyedni a talajba. De díszítésének nemes arányossága mihamar elfeledteti, sőt, ha a vízben megjelenő tükörképre gondolunk,

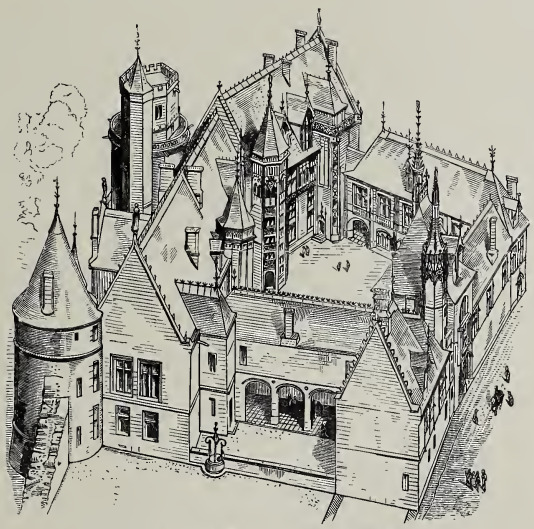


532. kép. Csúcsíves polgári ház Reimsben.

még előnyére is fordítja ezt a körülményt. — Spanyolországban még tiszta csúcsíves, noha a XV. sz.-ból való, a barcelonai Casa de la Deputation. Festőiségében kiváló a palmai és a valenciai Lonja, börze-épület. Az utóbbinak sajátos csavart-oszlopú nagy termét 531. képünkön mutatjuk be.

Városi magánházak építésénél számba kellett venni azt a körülményt, hogy a városi erődítmények miatt az egész város terjedelme sem lehetett nagy, a rendelkezésre álló szűk hely tehát rendesen csak keskeny homlokzatot hagyott a háznak, de nem szabott korlátot az építőnek a magasság dolgában. Hogy a jobbára mélyebb lakószobák elegendő világosságot kapjanak, a falakat számos ablakkal törik át, olykor erkélyek, sőt egész emeletek ugranak ki a homlokzat falából (532 kép), gyakori a favázas, vagy egészen fából való ház is A díszesebb magánházak sorából még VII. Károly kincstárnokának, Jacques Coeur-nek, a XV. sz. közepéről való gyönyörű bourges-i házat kell bemutatnunk (533. kép). Tanulságos példa ez arra nézve, hogyan fejlődik ki a várból a palota s illetve az úri ház. Az épület a várfal mellett, az ennek két tornyától határolt szabálytalan négyszög alakú területre szorult. A díszes, fedett kapualja tágas udvarba visz, melyet arkádok öveznek, az emeletre vezető csigalépcsők az udvari tornyokban vannak. Gyakori benne az immár általános divatúvá lett egyenes borítású tágas ablak. Van benne kápolna, nagy fogadó-terem, s különféle célokra szolgáló számos szoba. Minden a maga helyén van, anélkül, hogy a szimmetriára valami különösebben figyelt volna ismeretlen tervezője. És mindamellett alig képzelhetni kitűnőbben megtervezett e korbeli úri házat. Részletei, természetesen, a gótika formakincsének egész gazdagságával pompáznak.

Zsámboki Gyula.



533. kép. Jacques Coeur háza Bourgesban.

2. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET A CSÚCSÍVES ÉPÍTÉS KORÁBAN.

A) *Az Észak művészete.*

a) SZOBRÁSZAT.

A csúcsíves kor szobrászata épp úgy Franciaországból indult hódító útjára, mint az építészet, melynek még ebben a korban is mindvégig hű kisérője maradt. Sőt hívebben járt nyomában, mint eddig, mert az építésnek új formája, a csúcsíves templom, még nagyobb teret juttatott a faragó művészetnek. A főkapuk fölött megnyílt a csúcsíves szobrászat számára az egész magas homlokzat, melynek a francia földön kedvelt vízszintes erkélyei, a homlokzaton egész szélességében végigfutó galeriák, alkalmas helyül kinálkoztak a szobordisz számára. A kereszthajók kapui a tympanonnal és a sokszorosan tagolt kapunyilással, esetleg a hajó vagy apszis egy-egy pontja, sőt a pillérek is szintén újabb teret nyitottak a kőfaragónak, úgy hogy egy-egy díszesebb templomon szinte bámulatos a diszítő alakoknak a száma, meghaladja az ezret. Ezt a nagy fölületet a kőfaragó egészen az építészet szellemében tagolja, tudatosan alkalmazkodik a csúcsos ívű, magasba törő épület hatásához. A mit már a chartresi székesegyháznál láttunk, az emberi test kecses, nyulánk alakot ölt, hogy a karcsú oszlopok közé beleilljék, az most szabálylyá lesz, minden szobormű, még ha nem is áll vonatkozásban az oszlopokkal, finom, gyöngéd formájú, magasra nő és megegyezésben a kor szépségideáljával, karcsúságával az építés formáit utánozza, emeli. Nyugodtan, vagy csak kis mozdulatot sejtetve állanak — heves mozdulat meg is zavarná az épület harmoniáját, — csak a csipőben hajolnak eleinte kissé, később a modorosság korában mind erősebben oldalt, de a művész, megszabadulva a merevség bilincseitől, a mozdulatlan vagy szelíden, enyhén ingó testbe is igen nagy változatosságot tud önteni, a szabadon, biztosan tekintő arcokban a különféle érzelmeknek hosszú sorát tudja megszólaltatni.

Mivel a csúcsíves kor szobrait áthatja az érzelem, és ez az érzés a maga szelídségével, mélységével megilleti a szivet, a szobrok is közelebb kerülnek a szemlélő lelkéhez, mint akár a román korban. Látjuk, hogy ezek a kőből faragott alakok, ha angyalok, szentek vagy királyok ruhája van is rajtuk, emberek, kiknek érzelemvilága rokon a mienkkel, ha fölöttünk állanak is méltóságban, azért az emberi boldogság vagy fájdalom tükröződik az ő szemükben is. A méltóságos, ünnepélyes alakok, melyekben még alig volt élet, amint őket a letünt kor megteremtette, helyet adnak az élet színében csillámló embereknek. Természetesen ezen a fokon még maga az élet nem szól hozzánk erőteljes, hatalmas szavával, a csúcsíves kor szobrai csak egy lépéssel, bár nagy lépéssel, hozták közelebb a szobrászatot a valószerűség ideálja, az egyéniség felé, de még messze állanak a realizmustól. A formákat természetesebbekké, a kifejezést valóbbszerűvé tették, de nem merítettek közvetetlenül az élő természet szemléletéből, csak közvetve, nem másolás, hanem emlékezet útján. Ezért maradt meg még a XIV. században is a szobroknak

az a tipikus jelleme, melyet már a román korszakban észleltünk, a tipus jellemző vonásai, láttuk, megváltoztak, de maga a tipikus ábrázoló mód nem. Csak ritkán emelkedik ki a tipikusok közül egy-egy alak, különösen a francia templomokban, azt a hitet keltve, hogy modellül valamely élő ember szolgált. Hogy azonban a szobrászokban megvolt a törekvés a természetességre, mutatja, hogy még festéssel is iparkodtak segíteni, természetesekké tenni a szobrokat. Egyikén-másikán viszont az antik emlékek közvetetlen hatása látszik meg, sokkal zavartalanabbul, mint a román korban.

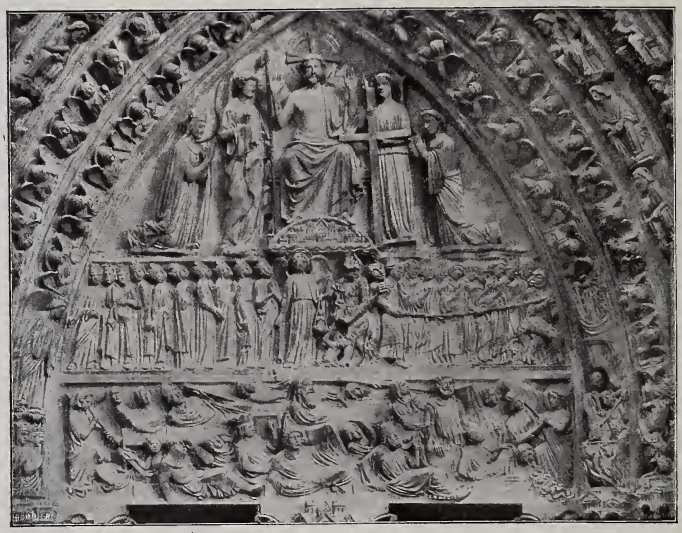
534. kép. A párizsi Notre-Dame Szűz Mária-kapuzatának pillére.

Az ábrázolások tárgya is nagyjából a régi, avval a megszorítással, hogy a személyesítések divatja mulóban volt — az egyedüli új jelenség az okos és együgyű szűzek megjelentetése — és a nagy ciklusokból kezdenek elmaradozni az ó-testamentomi jelenetek, helyüket egyre nagyobb mértékben az Úr életéből, szenvedéseiből és megdicsőüléséből vett képek foglalják el, s a Mária-kultusz következményeként az Isten-anya sorsának mozzanatai. Ritkán hiányzik a keresztény megváltás végső jelenete, az Utolsó ítélet. Ezeket a történeti képeket rendesen reliefekben mintázza meg a művész, melyek nemcsak számbelileg növekszenek meg, hanem az ábrázolt jelenet maga is megbővül, hatalmas, sok alakból álló kompozicióvá szélesbedik. A világi szellem is mind nagyobb mértékben szólal meg azokban a reliefekben, melyek az embert sokirányú munkálkodása körében mutatják be, mint földmívest, tudóst, iparost és művészt.

Az a sok alak, mely a szentegyházak külsejét elborította, nagy kézügyességet fejlesztett ki a művészekben, de másrészt magában rejtette a hanyatlás két föltételét is. Egyfelől a mérhetetlen sok emberi test ráutalta a szobrászt, hogy bizonyos egyformaság jármába kényszerítse az alakokat, melyekből hiányzott az erős egyéniség, másfelől számítván arra, hogy a szoborműveket mint egyes alkotásokat úgysem vizsgálják, csak az egész egységes hatásával gondolt, a részletekkel nem törődött. Így részleteiben a legfényesebb templom szobrai is igen gyakran mesteremberek műveinek benyomását keltik, annál könnyebben, mert a szobrász és a kőfaragó egy céhbe tartoztak s munkájuk között az építőmester sem tett nagy különbséget. Ez az egyformaság és elnagyolt munka különösen Németországban lett általánossá, ahol a céhrendszer jobban kifejlődött. Már a XIV. század folyamán uralkodóvá vált az alakoknak stilizált, modoros kidolgozása; a csípő begörbülése s a fölső test erős kihajlása oldalt a graciozitás keresésében túlozó arányokat ölt, mesterkéltté válik. Megtartva a fejlődés menetét Franciaország szobrászatával nyitjuk meg a sort.

A francia szobrászat már a XIII. század legelején kezdett hozzásimulni az akkor már fejlett formájú csúcsos-ívű építéshez, rövid ideig tartó ingadozás,

bizonytalanság után végre megállapodott és egyenes irányban haladt, fejlődött a csúcsíves művészet ideálja felé, a század végéig. A román korban megkülönböztethető iskolák között elmosódott a választó vonal, a helyi különösségek hátterbe vonultak s a művészet egységes képet mutat, melynek legkorábbi nyilvánulását, északon az Ile de France templomain venni észre. A legelső épület, melyen a szobrászati dísz már az új idők művészetét dicséri — a laoni székesegyházat figyelmen kívül hagyva — a párizsi Notre-Dame-templom. A homlokzat még a század



535. kép. A párizsi Notre-Dame középső kapuzatáról.

első negyedéből való, s a három kapuzat közül a jobb-kéz felől eső (szt. Anna dicsőítésének szentelve) mutatja is a kapcsolatot a román szobrászattal, míg a középső, a Krisztus kapuja és a baloldali, a Mária kapuja, (534. kép) már a friss szellemet árasztják. A kapunyilás közepén áll a főszemély, kinek a kapu szentelve van,[1] fölötte a tympanonban életére vonatkozó reliefek. Képünkön, mely a középső tympanont adja (535. kép), az utolsó ítélet jelenetei vonulnak el. Az alsó sorban a halottak, amint sírjukból kilépnek, a középsőben Mihály árkangyal méri a lelkeket, jobbra tőle az örök tűzre kárhozottak, balra az üdvözülők, a legfölső

[1] A jobboldali kapunál azonban helyét Szt. Marcellus foglalja el.

sorban Krisztus, mint legfőbb biró, fönségesen ül székében, kezét fölemeli sebhelyeit mutatva, lábát a földgolyón nyugtatja, mellette angyalok kínzásának emlékeivel, majd az emberiségért könyörgő Szűz és János apostol. Mind a három kapunyilást tömérdek szobor és jelenet élénkíti (többek között az emberek foglalkozása és gyönyörűségei az egyes hónapokban), a kapuk fölött, a homlokzat egész szélességében pedig egy erkély húzódik királyok képmásaival. Mennyivel magasabb színvonalon állanak ezek az alkotások mindannál, amit a román kor a Rajnán túl teremtett. A merevség, élettelenség eltűnt az alakokról, csak a komolyság árnya maradt meg; még egy kissé elfogódottak ugyan, de már mennyi kifejezés az arcokban. Krisztus fönséges tekintete, a Madonna szelíd arcvonásai, a mozgalmas, kifejező jelenetek, melyekben az emberek cselekszenek, élnek, művészi hatásuvá teszik az egészet, melyet még emel a formáknak bája, az arcok szépsége. A hajkezelés, a hosszú, párhuzamosan fekvő keskeny hajfonatok azonban még mindig a régi ábrázolatokat juttatják eszünkbe.

536. kép. Részlet a chartresi székesegyház északi kapuzatáról.

A chartresi székesegyház kereszthajójának két homlokzata, a VIII. század negyedik tizedéből, még díszesebb, még jobban el van borítva szobrokkal. Az elrendezésük nagyjából megegyezik a Notre-Dame-éval. Nem olyan egységes a kidolgozásuk, a finoman vésett alakok mellett kevésbbé sikerültek is találkoznak, amire a párizsi székesegyházban nem volt példa, egyáltalán a művész, vagy művészek fölfogása nem mindenütt emelkedett arra a szabadságra, mely a csúcsíves kor szobrászatát a romántól elválasztja. Képünk (536. kép), Mária látogatása, a szebb jelenetek közül való, a két tekintet nem mélyed egymásba hidegen, a szellemi közösség kitetszik abból a kis mozdulatból, amint egymáshoz fordulnak, de azért a megszokott, hagyományos szellemet nem tudták lerázni, a mély lelki meghatottságot hiába keressük bennük.

A chartresi székesegyház díszítésével egykorú az amiensié, mely Thomas de Cormont építőmester vezetése alatt hasonló terv szerint rokon mozzanatokból alakult. A színvonaluk is megegyezik, még nem elég szabadok az alakok, melyeknek egy része már a XIV. században készült, sőt a későbbi századok is találtak rajta munkát. Csak kettőt emelünk ki, az ú. n. „le beau Dieu d'Amiens"-t és a „la Vierge dorée"-t. Az amiensi szép Krisztus (537. kép) sajátságos keveréke a réginek és újnak. Amint jobbját esküre emelve áll, még románnak tetszik,

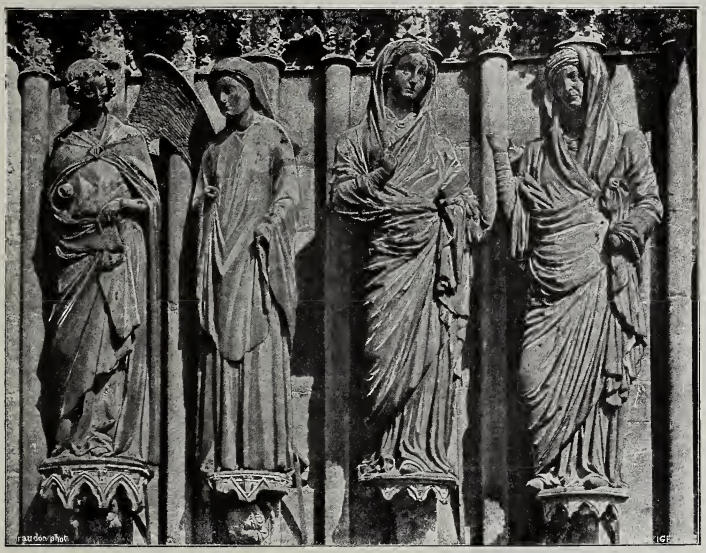
arcvonásai is élesebbek a kelleténél, de már erősen jellemző az arc, mely szelíd és mégis fönséges. A gazdag ráncokat vető ruha is az új idő jele, szép, de nem keresett. Az ú. n. aranyos Madonna két évtizeddel később és már egy fokkal fejlettebb állapotban mutatja be a csúcsíves ízlést. Zárt ajkáról, szeméről gyöngéd mosoly szól fiához s az egész felső rész, az anya arca, a gyermek s az angyalok mély érzelemtől áthatott bájos képet alkotnak. Mind a két szobor hosszú időre mintaképül szolgált a francia szobrászoknak.

A középkori francia szobrászat a reimsi székesegyházon érte el a legmagasabb fokot. Nem a főhomlokzatot s a kereszthajó kapuzatait borító szoborművek nagy számával érdemli ki ezt a dicsőséget — hiszen a harmadfélezer alak között igen sok elnagyolt munka van, amint másként nem is lehet várni — hanem azzal a finom, művészi kidolgozással, mely legnagyobb részüket jellemzi. Az épület diszítését a XIII. sz. második felében kezdték, de még a XIV. században is dolgoztak rajta és bár az évtizedek hosszú sora választja el egymástól az egyes szobrokat, harmonikus, egységes, minden gazdagsága ellenére sem túlságosan terhelt az egész. A déli kereszthajó kapuzatait szentek legendái, az északit Krisztus élete dísziti a föltámadás jeleneteivel és apostolokkal; a főhomlokzat az anya és fiú életét beszéli el, nem a szokott helyen, a tympanonokban — itt ablakot hagyott az építő — hanem magasan az oromzatban; a homlokzat egész alsó felét, a mély kapunyilásokat, fölöttük a széles íveket, sőt még közvetetlenül a tornyok alatti falterületet fönt a magasban át nem tekinthető mennyisége a szobroknak lepi el (474. kép). Legkiválóbbak az alsó sorban álló hatalmas alakok, próféták, szentek, apostolok, angyalok, kik hol egymagukban, hol csoporttá egyesülve a kor szokása szerint finom, előkelő gráciával fordulnak egymáshoz: a csúcsíves kor szobrászatának legszabadabb, legművészibb megjelenései.

537. kép. Krisztus az amiensi székesegyház főkapuzatáról.

Eloszlott ez alkotásról mindaz a köd, mely még a régebbi csúcsíves szobrok egy némelyikén borongott. Mély érzelem ihleti meg őket s ez az érzelem kifejezésre jut arcukban, mozdulatukban. Állásukban, amint gyöngéden meghajolnak, kezük tartásában az élet látszik, jól vannak megválogatva, de nem keresettek s a ruha már nem arra van hivatva, hogy elfödje a testet, hanem, hogy hozzásimuljon és hatalmas esésével kiemelje a formákat és gyönyörködtesse a szemet. Az arc és a tekintet jellemző, a férfiakban van erő és méltóság, a nőkben szendeség és szépség, nem egy mintára mindegyikben, hanem a lelki

tartalom szerint változva, módosulva, majdnem egyénítve (538. kép). Többé nem azok az élettelenül, hidegen szép alakok, ameddig a román korban tudott emelkedni a szobrászat. Ha a művészetek történetében akarunk hozzájuk hasonlót találni, vissza kell menni a fejlődés fonalán a klasszikus kor ábrázolatai közé. Valóban nem tetszik alaptalannak az a vélemény, hogy egy-egy alak megterem-



538. kép. Részlet a reimsi székesegyház főkapuzatáról.

tője klasszikus szobrot látott maga előtt, mikor a keresztény asszonyt faragta! Nemcsak külsőségekben, a ruhában, van hasonlóság, hanem a nemes egyszerűségben, az arcok szépségében is, a szépségideálban, amelynek szempontjából tagadhatatlan e másfélezer esztendőtől elválasztott alakok összetartozósága. A komoly, méltóságosan nyugodt férfialakok, melyek épp úgy mint a nők, lelkiismeretesen ki vannak dolgozva, még aprólékos részleteikben is valószerűen megfaragva, mintha a természettel, az élettel való kapcsolatot juttatnák eszünkbe, mintha már a szobrászok közül egyik-másik az élő természeten felejtette volna szemét a mintázásnál.

Franciaország nagyszámú emlékeiből még a párizsi Sainte Chapelle méltóságos, kissé hideg, de azért megindítóan szép apostol-szobrait említjük meg (539. kép), melyek a XIII. század legremekebb alkotásaihoz tartoznak. A következő század már nem tudta a művészetet ezen magas fokán megtartani, bekövetkezett a fejlő-

désnek az a pontja, mikor az ismétlés, fokozás folytán az eredeti kiválóságok modorosságba, mesterkéltségbe csaptak. Ennek a változásnak szellőjét éreztetik a párizsi Notre-Dame templom reliefjei a déli korus falán. Még a legérdekesebbek közül való a bourgesi székesegyház ötkapus homlokzatának szobordísze. A nagy szobrok igen meg vannak rongálva, de a középső kapu tympanonjában van egy jelenet, az utolsó ítélet, mely ügyesen megkomponálva, a mezítelen formákat érvényre juttatva, nagy erővel mutatja be a folyamatot. Képünk, melyen a pokol borzalmait föltüntető részlete szerepel (540. kép), egyszersmind fogalmat nyujt a kornak ezen kedvelt tárgyáról.

539. kép. Apostol szobra. (Párizs, Ste-Chapelle.)

Fontosabb emlékei a szobrászatnak a XIV. századból a síremlékek. Már a XIII. században igen elterjedt a divat, hogy a meghalt nagyoknak, királyoknak, egyházfőknek képmásait kőben örökítsék meg. Vagy fekvő helyzetben, mozdulatlanul, mellükön összefont karral ábrázolták, legtöbbször szarkofággal együtt, vagy állva a fal mellett, mintha épen kilépni készülnének. Legnagyobb számmal a st. denisi bazilikában vannak, de Amiensben, Rouenban, Euben és az ország sok más templomában is találhatók. Bár e szobrok már természetüknél fogva arra utalták a kőfaragót, hogy természethűségre törekedjék, éppen ellenkezőleg, bizonyos sablonos ábrázolásmód alakult, nemcsak az alakot, ruhát, mozdulatlanságot, hanem még az arcokat is minden egyéniség nélkül, tipikusan vésték, annyira, hogy a régi formák hagyománya ezen a téren még a XIII. század második felében is élt. Innen kezdődött a haladás. Eleinte csak annyiban, hogy a csúcsíves kor szobrászati stílusához alkalmazkodtak, finomabbak, gyöngédebbek, szebbek lettek a nyugvó alakok (III. Fülöp †1285. és Arragóniai Izabella, †1271. emléke St. Denisben). A következő század eleje hozzá csatolta az eszményi ábrázoláshoz a külső hűséget. A szobrász megpróbálta e kettőt harmóniába hozni, és mint az első tizedekből való emlékek (Evreux grófé †1319. és nejéé Artois grófnőé †1311) bizonyítják, nagy sikerrel. Még a halál okozta borús árnyalat is visszatükröződik az arcon, látszik, hogy nem élő ember arca. Innen a fejlődés természetes úton halad tovább, mindegyre erősebb lesz a testi hűségre való törekvés, de egyszersmind maga a föladat veszít magasztos értékéből, nem fordít rá annyi gondot, érzést a művész, s az emlékek lassanként a mindennapiságba, szárazságba süllyednek. (János király, †1364.).

540. kép. Utolsó ítélet. A bourgesi székesegyház főkapuzatán.

Németalföld-Burgundia. Amit ezekben a kései síremlékekben nélkülözünk, a realizmus kapcsolatát a művészi érzékkel, azt a korszak végén, az egész kor legkiemelkedőbb egyénisége Claux Sluter de Orlandes valósította meg. Méltóan az előzményekhez és alkalmasan az új fejlődéshez ő zárja be a francia középkori szobrászok sorát. Az ő nevével jut először igazi szerephez a művészeteknek egy később valódi klasszikus földje, Németalföld. A román korban is szerepelt már Dinant, mint az ércöntés egyik legkiválóbb székhelye, de híre-neve nemsokára feledésbe merült, szintúgy Tournaié is, mely virágzó kőfaragó tevékenység szintere volt a csúcsíves korszakban, de egy-két síremléken, reliefen, s a székesegyház meg a Magdolna-templom szobrain kívül emléke nem maradt, kimutatható hatása nem volt. Mikor a XIV. század folyamán Németalföld a burgundi hercegek kezére került, akkor kezdődik dicsőséges szereplése. Merész Fülöp, a herceg, dijoni udvarába hollandi és francia művészeket gyűjtött, megvetette egy hatalmas kartauzi kolostor alapját, amelyen eleinte Jacob de Baerze és Jean de Menneville dolgoztak, majd 1390-ben Claux Sluter vette át az épülő kolostor szobrászati díszítését, aki haláláig (1411) szorgalmasan forgatta a vésőt. Az ő nevét dicsőíti az a két emlék, mely az északi népek szobrászatában a középkor és újkor határán áll: a Mózes kútja és Merész Fülöp síremléke. Mind a kettő eredetileg a kolostort díszítette, jelenleg a dijoni múzeumban. Az első hatszögletű építmény, minden lapján egy-egy próféta

szobrával, köztük Mózessel, akiről a kutat elnevezték; a másik fekete márvány síremlék (tumba), melyet fehér márványból faragott, finom, csúcsíves formákban gazdag oszloprend vesz körül, az ívek alatt szerzetesek haladnak, amint fájdalmukban megsiratják az elhunytat. Az emléken fekszik a herceg, szintén fehér márványból, fejénél két térdeplő angyal imádkozik. (541. kép). Magának a kolostornak szobor díszéből csak a kapuzatnak két csoportja maradt meg, a herceg és neje, amint a védőszentjük őket a Madonnának ajánlja. A francia szobrászatnak benső, mély érzelmet kifejező szelleme egyesül ezeken az alkotásokon a

541. kép. Merész Fülöp síremléke. (Dijon, múzeum).

németalföldinek erős érzékével az élet és egyéniség iránt. A természethűség, a jellemző vonásoknak gazdagsága nemcsak az arcokban, hanem a mozdulatokban — a kút prófétái közül különösen Jezsaiásnál és a gyászoló szerzeteseknél — a nagy változatosság, a rendkívüli finomság az érzelmi állapotok föltüntetésében, a mesteri technika valódi művészi remekekké emelik Claux Sluter műveit. A síremléket melynek hatását még fokozta a szinezés, a mester halála után unokaöcscse Claux de Werne fejezte be.

Anglia is a francia szobrászat hatása alatt állott az egész csúcsíves korban. Annál könnyebben magyarázhatjuk meg ezt a jelenséget, mert a britt szigeteken a román korban a művészi tevékenység mondhatni szünetelt, s mikor újra megindult, a franciáktól tanulta el a székesegyházak diszítését és a síremlékek faragását. A szobrászatnak ezt a két faját művelték Angliában is, amint az emlékek bizonyítják, nagy buzgalommal. Úgy látszik, hogy a francia hatáson kívül eleinte

a toscanai, később a németalföldi művészek látogatása folytán ez a két nemzet is segített pótolni azt az érzéket, mely az angol népben hosszú ideig hiányzott.

A templomok homlokzatát Angliában nem borította olyan gazdagon szobordísz, mint a csúcsíves stílus szülő hazájában. A kapu alacsony és egyszerű, majdnem teljesen nélkülözi a figurális díszt, a reliefek rendszerint elmaradnak, s csak az egész homlokzatot borító egyes alakok élénkítik a nagy fölületet. Maguk a szobrok sincsenek olyan szoros kapcsolatban az épület architekturájával, nem ők simulnak az architektonikus tagozáshoz, hanem azt mondhatni, hogy a szobrok kedvéért tagolja az építő a fölületet.[1] A legkiválóbb emlékek a wellsi székesegyház, a canterburyi, a salisburyi, rochesteri, yorki, lichfieldi, legkésőbbi az exeteri. Az ó- és ujszövetség kiváló hősei, szentek, püspökök és királyok szobrai szolgálnak díszül, majdnem mindig egyenkint jelennek meg oszlopokkal és ívekkel elválasztva egymástól (485. kép). Körülbelől egy századig az angol szobrászat fokozatosan emelkedik, mint a szárazföldi halad a kifejező, beszédes alkotásokig, erős vonzó-

542. kép. Normandiai Róbert sírköve a gloucesteri székesegyházban.

dást mutat a realisztikus ábrázoló mód iránt, a XIV. század második felében a fejlett angol csúcsíves építészet hatása alatt azonban elvész az élénkségük, cifra ruhákkal, pompával akarták a szobrászok pótolni, de műveik egyhangúakká, keresettekké, merevekké váltak.

A síremlékek hasonló változáson mentek át, avval a különbséggel, hogy a legkiválóbb alkotások a korszak elejéről maradtak fönn, mikor a királyokat és előkelőket testhez simuló láncos ingben, erővel telt mozdulattal ábrázolták, amint éppen kilépni készülnek, vagy kezüket kardjuk markolatán nyugtatják, mint p. o. Normandiai Róbert († 1134) síremlékén látható Gloucesterben (542. kép). Bár a rendes ábrázoló módhoz, mely őket fekvő helyzetben tüntette föl, a mozdulat tulajdonképpen nem illett, mégis több erő és jellemző vonás volt ezekben a korai emlékekben, mint a későbbiekben, ahol merev páncélba vagy hosszú, divatszerű, de nehéz udvari ruhába szorítva élettelenül feküdtek a hősök. A halál szinét akarták evvel a mozdulatlansággal megadni, de ennek révén mind szárazabbak, merevebbek és üresebbek lettek a síremlékek. A lélek hiányát mindenféle külső eszközzel, pompás baldachinokkal, díszes ruhával akarták pótolni, de siker nélkül. A régi irányhoz tartozik az a két westminsteri síremlék (III. Henriké, † 1272. és Eleonora királynőé, † 1290), melyeket William Torell faragott, akiben toscanai művészt sejtenek, míg a fekete hercegnek († 1376) a szintén ismeretes bronzemléke Canterburyben már a hanyatlás korának megmerevedett formáit mutatja.

A spanyol székesegyházak diszítése még határozottabban mutatja a francia szobrászat hatását. A mint maguk a templomok hatalmas kapuzataikkal a francia csúcsíves szentegyházakra emlékeztetnek, akként a diszítésükben a szomszéd ország szolgáltatta a mintákat, sőt részben magukat a kőfaragó művészeket is. Átvették a diszes kapuzatoknak divatját, szobrokat állítottak a bejárat mellé, reliefet a tympanonba, de már azt a harmoniát, mely Chartresban, Reimsben az építészetet és szobrászatot egységbe foglalta, nem tudták megteremteni csúcsíves kori székesegyházaikon, Burgosban (XIII. és XIV. sz.; l. 513*a*. képet), Leonban (XIII. sz.) és Toledóban (XIII. és XIV. sz.). Helyette mind jobban erőre kapott a spanyol szellemnek vonzódása a pompás, cifra ábrázolatokhoz és míg a Pireneusoktól északra a kifejezés mélysége, a tipusok szépsége volt a szobrász ideálja, Spanyolországban a csodálatos, meseszerű jelenetek, a tarka, változatos, meglepő diszítés. Gazdagon borítják a homlokzatot a kórus és kápolnák falát az alakok, de a karcsú gót stílusú formák helyett a román kor forma-kincséből merítette őket a szobrász. Ez a pazar, inkább a szemnek, mint a léleknek szóló diszítés jellemzi a síremlékeiket is. Idővel a burgundi szobrászat is megtalálta az utat a félszigetre és ennek hatása alatt Spanyolországban és Portugaliában is (belemi és batalhai templomok) mindjobban terjedt a valószerű ábrázoló-mód.

Németországban a csúcsíves kor szobrászatának maradandóbb értékű emlékei találhatók. Nagyrészük kétségtelenül kapcsolatban áll a francia szobrászat remekeivel, de magának az egész művészetnek fejlődése, a sok hasonló vonáson kívül, sok eltérőt is mutat. Nincs meg az a fokozatos, lépésről-lépésre észrevehető emelkedés, mely a Rajnán túl mind tökéletesebben közelíti meg a csúcsíves stílus ideálját, ellenkezőleg, a francia mesterek alkotásain tanulva, mondhatni mindjárt első emlékeiben a legmagasabb fokon tünik föl: a XIII. század utolsó évtizedeiben olyan szoborművek kerülnek ki a német művész vésője alól, melyek méltó követői a reimsi székesegyház diszítésének. A virágzás kora azonban rövid, már a XIV. század elején, előbb még mint Franciaországban, mutatkoznak a hanyatlás jelei, a szobrászat mindinkább mesteremberek, a kőfaragó céhek, kezébe kerül, inkább diszítésre, mint magukra a szobor-alakokra vet ügyet, úgy hogy innen, meg nem szakítva, meg nem állítva, folytatódik be a XV. századba, míg új tavasz nem váltja föl. A német szobrászat tehát a csucsíves korban lefelé haladó irányt vesz, amint az előbbiek szerint nem is lehet másként várni. A tulajdonképpeni egyházi szobrászat három különböző körben indul meg. Az egyik a románkori német hagyományokra épít tovább, mintegy azokat folytatva — bár szintén érezve a francia szobrászat hatását — teremti meg a csúcsíves kor német szobrászatának legkiválóbb alkotásait; a másik egyenesen a francia művészet eredményeit alkalmazza; a harmadik, mely csak a XIV. században alakul meg, a legtöbb eredetiséggel, de nem a legnagyobb sikerrel a nemzeti tulajdonságokra támaszkodik. Az első irány középpontja Naumburg, a másodiké Strassburg, a harmadiké Nürnberg.

A francia hatás legközvetetlenebbül, leghatalmasabban a Rajna mellékén nyilvánult, azon a vidéken, mely térben is legközelebb esett a csúcsíves művészet hazájához. Különösen két épület, a strassburgi és a freiburgi monostor-templomok tesznek erről bizonyságot. A strassburgi közvetetlen utódja a francia székes-

543. kép. Az egyház.
(Strassburg, Monostortemplom).

544. kép. A zsinagóga.
(Strassburg, Monostortemplom).

egyházaknak, nyugati homlokzata mély kapunyilásaival, gazdag szobordiszítésével, a reliefek és szobrok elrendezésével teljesen azon a nyomon jár, melyet a francia csúcsíves szobrászat megkezdett (493. kép). Maga a szobordísz is francia szellemű, a legrégibb két alak, az ecclesia és synagoga (543. és 544. kép) egyszerűség, szépség, mély lelki tartalom tekintetében méltán sorakozik mellékjük. A finom, kecses formák,

a túlságosan nyulánk, hajlékony test, a kifejező pillantás, mely a synagoga alakjában még a szemet eltakaró kötésen is keresztül tör, a francia csúcsíves stílus valódi hajtásaként mutatják be ezt a két női alakot. Hasonló jellemű a két relief is a déli kereszthajó kapuzatának még román, félköríves tympanonjában, Mária halála és megkoronázása. Már a XIV. századból való az említett nyugati

545. kép. Az erények szobrai a strassburgi monostortemplom nyugati homlokzatáról.

homlokzat. A kapú-nyílásokat a tympanonnak és az íveknek nagyszámú reliefjein kívül hatalmas álló szobrok diszítik, méltóságos tekintetű, komoly próféták, az erények és bűnök allegorikus alakjai s az okos és együgyű szűzek. A női alakok, a csúcsíves kor kedvelt ábrázolatai, nagy változatosságuk, kifejező voltuk ellenére is éreztetik a XIV. század szellemét. A szép formákból hiányzik a természetesség, a mozdulatok keresettek, szögletesek, a test nemcsak hajlékony,

hanem már hajlott is, az egyik csípő már igen mélyen áll, ezáltal a test másik oldala túlságosan kidomborodik s az egész alak hullámos, természetellenes formát ölt. Az erények képe (545.) összehasonlítva a régebbi két női alakkal, mutatja a különbséget, a mesterkéltség és túlzás következményeit: a csúcsíves szobrászati stílus jellemző vonásai már modorrá váltak. Mindamellett nem nélkülözik a bájt s beleolvadva az egész homlokzatba, a többi rokon jellemű alkotással egy egységes hatalmas kompoziciót alkotnak, amelyhez fogható német földön több nincs.

Megközelíti az a nagy arányú kompozició, mely a freiburgi monostor-templom nyugati homlokzatán és az előcsarnokán nemcsak az egész megváltást mutatja be, hanem egyszersmind a hit és tudomány, az egyház és a profán világ eszméit egymással szembe állítja. Ez a tarka sokféleség épp úgy egységbe olvad, mint a francia templomok homlokzatain a szobordísz. Még a XIII. század 70-es éveinek termése, így mintegy középállást foglal el a valódi francia művek és a strassburgi XIV. századiak között. Még van az alakokban méltóság és erő, az arcokban jellemző kifejezés, nem annyira modorosak, hullámosak és keresettek, mint a strassburgi alakok, de már az igazi formaérzék szűnőfélben, s helyette föltünik rajtuk a XIV. század stilizáló hajlamának első nyoma. Különösen az arcokban érezzük az igazi plasztikus ábrázolás hiányát.

A freiburgi templom belsejében, valamint az elszászi Thannban, Wimpfenben és a kölni dómban lévő szobrokon folytatódik ez az irány, halad az édeskés, szentimentális ábrázoló mód felé, mindjobban távolodva az egyszerű, kifejezéssel telt kezdettől, míg végre a XIV. század második felében teljesen elhanyatlik, sablónos, a nagy csúcsíves szobrászatnak csak külsőségeit eltanuló és ismétlő művészetté válik.

E lélektelen és egyhangú alkotásokat mellőzve az emlékek második csoportjához fordulunk. Szász földön találjuk őket a legnagyobb számmal, ott, ahol a román korszak szobrászata olyan nagyhatású művekkel fejeződött be, mint a wechselburgi és freibergi faragványok. A csúcsíves korszak elején, még a XIII. század utolsó évtizedeiben, a naumburgi székesegyház nyugati kórusának szoborművei nyitják meg az új sort. A kórust lectorium (Lettner) választja el a templom hajójától, rajta a megfeszített Krisztus és a passió egyéb jelenetei, ez utóbbiak jól megkomponált, élénk, jellemző reliefek. A naumburgi mester legnagyobb alkotása azonban az a tizenkét szobor, nyolc férfi alak, négy nő, melyet Dietrich püspök rendeletéből a templom alapítóinak és jóltevőinek emlékére a pillérek mellé állított. Szabadon állanak a talapzatukon, nincsenek tehát szoros kapcsolatban az építészeti elemekkel s már ez is mutatja, hogy nem annyira a francia szobrászat hatása alatt keletkeztek, mint inkább a románkori hagyományokból emelkedtek ki. Határozottan német szellemű alkotások, nem a szelíd báj, nem a mély érzelemtől áthatott lélek beszél az arcukból, hijával vannak a franciás eleganciának, de helyette igazi emberek, akiknek erős egyéniségük van. Ha a széles redőket alkotó ruha el is takarja a testet és így nem tehet a szobrász bizonyságot, hogy a test formáit jó érzékkel alkotta-e meg — még így sem tud elrejteni egy-egy

anatomiailag hibásan faragott formát; de annál több természetességet vitt az arcokba. Egyik sem tipus, mindegyik határozott, jellemző, melynek vonásait az életben figyelte meg; sokszor egy pillanat hatása alatt támadt mozdulatot, kifejezést lesett meg, hogy azon hűségében vésse a kemény kőbe. (546. kép). Ahány szobor, annyi egyéniség, és együttvéve a legváltozatosabb lelki tartalom. Ami Wechsel-

546. kép. Szoborcsoportozat a naumburgi székesegyházban.

547. kép. Szobordísz-részlet a bambergi székesegyház keleti kapuzatáról.

burg volt a román korszakban, az Naumburg a csúcsíves stílus idején, a német szobrászat legklasszikusabb városa, a legsajátosabb, legmaradandóbb emlékekkel.

Nem szász földön, de azért több-kevesebb kapcsolatban a naumburgi szobormüvekkel, Bamberg városa, a székesegyház, mutat föl még a XIII. század végéről szintén kiváló emlékeket. Az ú. n. fejedelmi kapuban (északi főkapu) az ecclesia és synagoga, a délkeleti kapuzat bejáróján balfelől II. Henrik császár, neje

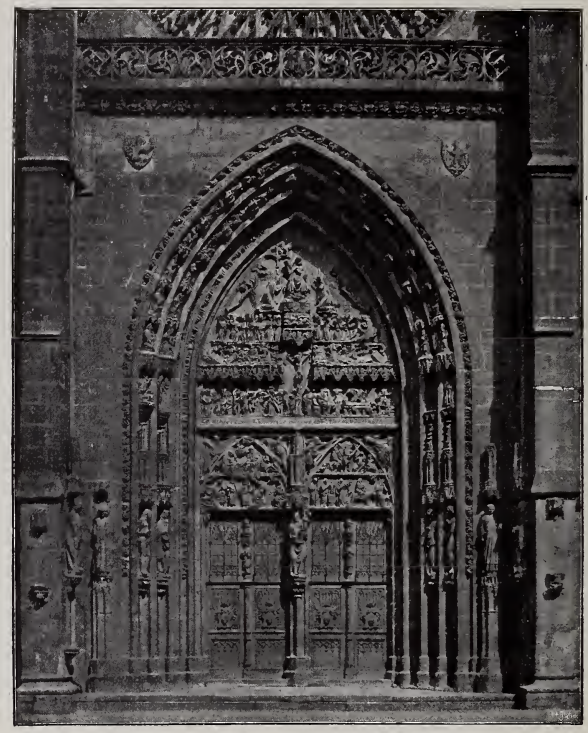
Kunigunda és Szt. István, a vértanú, jobbról Ádám, Éva és Szt. Péter, a templom belsejében Mária és Erzsébet, végül egy lovas-szobor, valószinűleg első királyunk, Szt. István, akit állítólag itt kereszteltek meg:[1] nem annyira a számuknál, mint a változatosságuknál fogva jelentős szobrok. A császár és felesége a naumburgi emlékszobrokra emlékeztetnek; a többi szobor már azt bizonyítja, hogy a német művész a franciákhoz járt iskolába, első sorban Reimsbe, s amit a reimsi székesegyház szobrain tanult, azt alkalmazta Bambergben. A legföltünőbb Szt. Erzsébet alakja és Máriáé; a mély tekintet, a fej határozott mozdulata, a kéztartás, az antikizáló ruha éles ráncai kétségtelenül rámutatnak a forrásra. Ebben a női alakban hatásosan párosul a német szellem a francia formával, van benne erő és egyéniség, de az egész alakban formai szépség is. A kapuzatok szobrai s a lovas képmás nem mérkőzhetnek sem a reimsiekkel, sem a naumburgiakkal, azonban annál inkább megérdemlik a figyelmet merész gondolatuk miatt. Megjelenik, mint önálló szobor először, a mezítelen testű ember, tanuságot téve a valóság beható tanulmányozásáról (547. kép). Ez a tanulmányozás még nem vezetett megnyugtató eredményre, az ábrázolás módja még kezdetleges és durva. Hasonló merész próbálkozás volt a lovas-szobor; nem is sikerült, különösen a ló nehézkes, merev, sőt esetlen, de már mutatja, hogy a művészet szét készül törni a hagyományos tárgykör korlátait.

A naumburgi és bambergi szobrok kétségtelenül alkottak iskolát Szászországban, hatásukat azonban csak egyes alkotásokon lehet esetlegesen fölismerni, így a magdeburgi székesegyház egy pár szobrán (I. Ottó császár képe-mása), valamint a vásártéren, az I. Ottó emlékére állított lovas-szobron, továbbá Braunschweig és Meissen templomainak diszitésén. A XIV. század folyamán itt is bekövetkezett a hanyatlás, magában Bambergben is, a kifejező vonások mind jobban elmaradnak, az érzelmes, meghatott emberek helyett a konvencionális, modoros alkotások lépnek föl, a nyulánk test egészen elveszti szép formáit, az arc kicsiny és kerek, a láb és kar vékony, az egész törékeny, stilizált, s a szobrász szerepét átvevén a kőfaragó a technika is megromlik.

A harmadik irány középpontjában Nürnberg áll, ez a kedves középkori város, melyet nem a lovagi arisztokracia, hanem a szorgalmas, komoly polgári elem emelt nagygyá. A XIV. század elején szerepet vállal a művészetek történetében, s amint a város egész jelleme, tisztességes, egyszerű, mondhatni mindennapi természete elütött a finom, udvari világétól, művészetén is megérzik ez a polgári szellem. Már az is mutatja, hogy nemcsak templomait diszíti, a Szt. Lőrinc, Szt. Sebaldus-templom kapuzatait és a Frauen-Kirche előcsarnokát, hanem a vásártéren egy kutat, az ú. n. Schöner Brunnen-t, állít föl (Heinrich der Balier-től 1385-től 1396-ig), melynek még architektonikus elemei is festve és aranyozva voltak, magánházak falára is illeszt szoborműveket, az értékes kövön kívül az olcsó fát és égetett agyagot is fölhasználja a faragványok anyagára. A Germanisches Museum nagy mennyiségben őrzi ma is a kezdetleges fafaragványokat,

[1] A régi templom alapját azonban csak 1004-ben vetette meg II. Henrik.

a későbben olyan szépen föllendülő faragó tevékenységnek durva, naiv kengyelfutóit. Rendesen vászonnal vannak bevonva, erre krétaréteget tettek s festéssel iparkodtak pótolni, amit a faragó kéz hibázott. Azonban még kőből faragott nagyobb követelésű műveiken is hiába keresnők azokat a karcsú, érzelmes ala-



548. kép. A nürnbergi Lőrinc-templom kapuzata.

kokat, melyekkel eddig találkoztunk; a józan nürnbergi művészet különösen a relief ábrázolatokon, a Szt. Lőrinc (458. kép) és Szt. Sebaldus templomok homlokzatain jobban ragaszkodott ahhoz, amit a természetben talált: tipikus alakjai szilárdan állanak, erősek, az arc ellentétben a csúcsíves kor stílusával kövéres, telt. Kevesebb bennük a szépség, de meghaladják valószerűség dolgában. Igaz,

549. kép. Mária a gyermekkel. (Augsburg, Székesegyház).

hogy ez a tipus épp úgy elmarad a francia és szász bájos tipusok mögött, mint amennyivel a polgári elem közönségesebb az udvarinál, nemesinél, de van benne erő és annál jobban ellenállott a kifejlett csúcsíves stílű szobrászat stilizáló hajlamának úgy, hogy a modorosság beteges korszakában egészséges, megbízható alapot nyujtott a tovább fejlődésre. A nagy szoboralakok azonban néha, mint a bibliai szűzek (Szt. Sebaldus-templom, az ú. n. Brauttüre), hagyományos csúcsíves-kori formákban jelennek meg, nyulánkak, hajlékonyak, de hiányzik belőlük a kifejezés, az egyéniség, az érzelmet nem az arcon, hanem külső eszközökkel fejezik ki (kézmozdulat). Középutat tart a jellemző, de kissé durva természetesség és a szép, de egyhangú stilizálás között a Frauen-Kirche előcsarnoka.

A nürnbergi ábrázolatok tipusaihoz és jelleméhez hasonló vonásokat tüntet föl több délnémetországi város szobrászata a XIV. század második feléből; hogy csak a legfontosabbakat említsük, az augsburgi székesegyház és az ulmi monostor reliefjei és szobrai. Azokban a világos, élénk előadás, az egyszerű, mesterkéletlen ábrázoló mód, ezekben a nyugodt, minden keresettségtől távol eső tartás és arc kelti föl az érdeklődést. Találó példája ennek az első sorban értelmes, hű ábrázolásra törekvő művészetnek az a Madonna, mely az augsburgi székesegyház déli kapuzatán a díszhelyet foglalja el (549. kép), a mély érzés, eszményi szépség hiányát egyszerűség, mesterkéletlenség pótolja.

550. kép. Aspelt Péter síremléke a mainzi székesegyházban.

A szobrászat, láttuk, már a templomokban is talált módot, hogy világi alakokat örökítsen meg, egypárszor meg éppen függetlenül, mert erre a föladatra vállalkozni (nürnbergi „Schöner Brunnen“); de mindez elenyésző ahhoz a gazdagsághoz képest, mely a legkedveltebb világi tárgyú ábrázolatok terén észlelhető, a síremlékeken. Beláthatatlan a számuk, majd minden nagyobb templom őriz legalább egyet-kettőt (igen sok van a mainzi dómban és a regensburgi St. Emmeram-templomban),

s hasonlóan nagy a változatosságuk. Asszonyok és férfiak, öregek és fiatalok, egyháziak és világiak váltakoznak, egyszerű kőlapon nyugvók díszes ravatalon pihenőkkel, festetlenek festettekkel, egyik könnyű lepelbe, másik a kor kosztümjébe, a harmadik pánczélba burkolva, van aki élettelenül fekszik, míg a másik még halálában is tesz egy jellemző mozdulatot. Az ábrázolás módja is sokféle. A durvától, zordtól kezdve a szelidig, kedvesig, a szögletestől a finomig megvan minden fokozat. Egyike a legismertebbeknek a mainzi székesegyházban Aspelt Péter érseké († 1320), mellette jóval kisebb alakok, a tőle megkoronázott három király (550. kép): a helytelen fölfogás, természetellenes mozdulat, merev és éles formák egyik legkiáltóbb példája. Hogy a szebbek közül is idézzünk egyet, hivatkozunk Anna császárné baseli síremlékére, ahol a halott asszony képén a halál csöndes, de azért nem élettelen nyugalma ömlik el (551. kép). A 150 évre terjedő időszak itt is élénk nyomot hagyott, a művészek az ideális, tipikus ábrázoló

551. kép. Anna császárné síremléke a baseli monostor-templomban.

módtól mindinkább a természetes felé haladtak, iparkodtak az elhunyt személyes képét megfaragni s a jellemző egyéni vonásokat ellesve, valódi arcképet alkotni. Eleinte csak a jellegzetesebb férfiarc és alak találta meg a természethez hű formát, majd a női is. Ennek a realisztikus törekvésnek, mely a XIV. század végén már túlzásba is kezdett csapni, sok szép emléke maradt fönn, bár a nehéz páncéling — a legkedveltebb ruha a férfiak számára — az egyéni ábrázolást egészen az arcra szorította. Épp ezért érdekesebbek ebből a korból már a nők síremlékei, ahol a test és ruha formái is érvényre juthatnak.

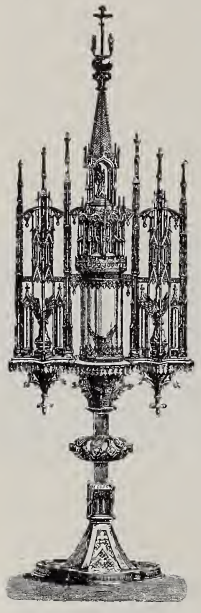
Itt emlékezünk meg a síremlékeknek egy másik fajáról, mely tulajdonképpen a rajzoló művészetek körébe tartozik. Sárgaréz-táblák ezek, melyekbe úgy vésték a rajzot és a mélyedéseket niello módjára fekete festékkel töltötték ki. Különösen északon, Lübeck városában virágzott e technika, mely rendkívül finom vonásokkal rajzolta meg az elhunyt alakját és a gazdag, rendesen achitektonikus díszítést. Hírük eljutott Angliába is, ahol nagyon kedvelték ezt a német munkát.

A német szobrászat befolyása alatt állott a művelt Európa többi része, a teljesen jelentéktelen skandináv országok, valamint Lengyelország is.

A műipari tevékenység a csúcsíves stílus korában nemhogy csökkent volna, hanem még emelkedett, és amint az egyháziak kezéből átment a világi mesteremberekébe, a céhek meg a polgári elem révén nem szorítkozott csak a templomi tárgyak készítésére, hanem a paloták dísztárgyai, sőt a polgári házaknak mindennapi használatára szánt eszközei is műiparos műhelyéből kerültek ki. Mivel a művész és műiparos útjai még nem váltak olyan mereven el, mint ma, nem lehet csodálni, hogy az új stílus a maga karcsú, magasba törő formáival az iparcikkekhez is megtalálta útját, s rövid idő mulva az egész kor iparművészetére reányomta sajátos bélyegét. Hamar megérezte a változást az elefántcsont technika, mely jobbára csak Franciaországban virágzott. Lassanként egészen kiszorult az egyházi tárgyak köréből, a reliefekkel borított táblák a lovagi életből és a szerelem világából vették tárgyukat, csak az apró, de egészen csúcsíves stílusú szelid, kifejező tekintetű Madonna-szobrok, azok is házi használatra, állottak a vallásos eszmék szolgálatában. Új, vallásos föladatot talált a XIV. század eleje óta a német fafaragás, mely a régi gyakorlatnak jó hasznát vette, hatalmas, szekrény alakú oltárokat emeltek a templomokban fából, kétszárnyú ajtóval s minden mezejét, szélét faragott alakokkal borították. Gazdag aranyozással és festéssel élénkítették a hatását az ilyen alkotmánynak, mely egész fölépítésében, formáiban s az alakok tipusában a csúcsíves stílus követelményeit valósította meg. Tulajdonképpeni kifejlődésüket csak a XV. században érték el, ebben a korban még nagyon érzett rajtuk a kézművesség, inkább a kidolgozásra, mint az alakító fantáziára, inkább a részletekre, mint az egész harmoniájára irányozták figyelmüket, de egyik-másik ebből a korból p. o. a Rajna melletti Oberweselben (Stiftskirche 1331) a főoltár, ha nem is drámai kompoziciójú jeleneteivel, de ügyes kidolgozásával már figyelmet kelt. Szintén a XV. századra maradt egy másik föladatnak következetes, stílszerű megoldása, noha első nyomai már a XIV. századba vezetnek: a fafaragóra bízták a kórusban a papok székeinek díszes kifaragását, mely eleinte csak egyszerű diszítő mozzanatokra szorítkozott, de később csodálatos gazdagságát fejtette ki a pompának és kézügyességnek.

A tulajdonképpeni műiparos, az ötvös, ércöntő, fafaragó, esztergályos, lakatos, kovács, egyideig még azokkal a formákkal dolgozott, melyeket a román korszak megteremtett s folytatta az elődök kiváló hagyományait. A Rajnán túl a kisművészeteket egészen háttérbe szorította az építészet és szobrászat; Németországban azonban annál nagyobb buzgalommal dolgoztak. Lassankint itt is beállott a fentebb jelzett változás, s a műipari tárgyak, melyek ebben a korban még nagyobb számban készültek, mint az előbbiben, egészen fölvették a nagy művészetekben meghonosodott formákat. A figurális tárgyakra ez nem volt jelentősebb hatással, csak stilisztikai változást jelentett a megváltozott művészeti ideál következményeként, a dekorativ jelleműek azonban annál jobban megérezték. De nem előnyükre változtak. Az Úrnapja megünneplése óta (1316) alkalmazott szentségtartók, kelyhek, püspöki botok, csatok, melyek nemes ércből készültek, füstölők, gyertyatartók, kancsók, keresztelő-medencék, olvasó-polcok, ezek a sárga- vagy vörösrézből öntött templomi szerek, mind mutatják, mennyire uralkodott a koron a csúcsíves

stílus, még pedig elsősorban a csúcsíves építészet stílusa. Nemcsak azokat az építészeti formákat veszi át a műiparcikk, melyeket a csúcsíves templom alkalmaz, hanem a szervezeti alkotórészeket is, a fiálákon, diszítő idomokon kívül magát a csúcsos ívet, az oszlopokat és pilléreket, a karcsú tornyokat, támasztó íveket stb., úgy hogy az egész alkotmány mintha miniatür épület volna (552. kép), az ereklyetartók — számuk azonban megkisebbedett — csúcsíves csarnoktemplomok, a szentségtartók keskeny tornyocskák. A legbántóbb az aranyműves munka ilyféle szerkezete, mert az arany már természeténél, lágyságánál, hajlékonyságánál fogva épen nem illik azokhoz a föladatokhoz, melyeket az építész a kemény, merev kőre bíz. Kétségtelenül helytelen gondolat volt a szervezeti alkotó részeket így tisztán dekorativ célokra fölhasználni s a diszítő elemet is kiszakítva természetes szerepéből, önállóan alkalmazni, kétségtelen az is, hogy a műiparos találékonysága nem teremt új kapcsolatokat, formákat, hanem a megszokottat ismétli vagy legföljebb variálja: mégis a technikai ügyesség, mely a finom, keskeny részecskék összeállításában, kidolgozásában sokszor mesterivé emelkedik, a cifraságban megnyilatkozó rend és egység megbékít ezekkel az alkotásokkal.



552. kép. Csúcsíves stílusú szentségtartó (Sedletz).

b) KÉPIRÁS.

Az építés, a csúcsíves stílus korának ez az uralkodó művészete, hatalmát kiterjesztette a képírásra is. Nemcsak az ábrázolásnak módját változtatta meg, mint a szobrászatnál láttuk, hanem egész fejlődésének más irányt adott. A román korszakban a falfestés indult virágzásnak, most a csúcsíves templom megszüntetvén a hatalmas falterületeket, megfosztotta a képírásnak ezt a faját az alapjától. Helyébe mindjobban az üvegfestés lépett, majd később megosztotta szerepét a táblaképpel. Hozzájuk csatlakozik a miniatür, mely ebben a korszakban még nyer fontosságban és művészieségben, a többi technika azonban mellettük mind jobban veszít jelentőségéből.

A képírás maga, mint egységes művészet, nagyjából azoknak a viszonyoknak hatását érezte meg, melyeket föntebb a szobrászat tárgyalásánál vázoltunk. A legfontosabb és legmélyebbre ható a festészet szempontjából az a fordulat volt, mely a műveltséget mind jobban függetlenítette az egyháztól s részt juttatott benne az előkelő lovagvilágnak s a törekvő polgárságnak is. A műszerető, pompakedvelő nagy urak várainak és kastélyainak falán megjelennek olyan képek, amelyek már nem a keresztény egyház tanításaiból, hanem a világi életből veszik tárgyukat; a nemesek és polgárok számára készült vallásos iratok, a világiaknak szánt breviáriumok (horariumok) és egyéb imádságos könyvek, az ú. n. szegények bibliája és hasonló

célú léleképítő munkák (p. o. az ú. n. Concordantia caritatis és a Speculum humanae salvationis) a Krisztus életéből vett jelenetek köré az ó-testamentomiakon kívül mindenféle pogány történeti, allegorikus ábrázolásokat fűznek és jeleneteket a természet életéből; mindinkább divatba jönnek a klasszikusok illusztrált fordításai, az énekes gyűjtemények, lovagregények, krónikák, jogi könyvek, melyekben a szöveget magyarázó képek élénkítik: megannyi mozzanat, melyekben a világi ábrázolatoknak tér nyílik. A vezető szerep azért még mindig a vallásé, a hit igazságán elmélkedő, történetét megjelenítő erkölcsi tanításaitól megihletett lélek a forrása a legtöbb és legszebb alkotásnak.

A változatos tárgyú ábrázolatok a csúcsíves stílus uralkodásának elején abból a formai készségből merítettek, mely a román kortól maradt reájuk örökségképpen. A technika, az ábrázolt alakok stílusa maradt a régi és csak lassan, fokozatosan mentek keresztül a festett alakok azon a változáson, mely a kor stilisztikai fölfogásának megfelelt. Hosszú időbe került, jóval hosszabba, mint a faragott alakoknál, míg a tipikus, már kissé megenyhült, de még mindig merev, határozatlan jellemű arc és test átalakult azzá a karcsú alakká, érző, jellemző arccá, amely a csúcsíves ideálnak megfelelt. Csak a két század, a XIII. és XIV. fordulóján történt meg az átalakulás, hogy még a XIV. század folyamán új módosulásnak nézzen elébe. Ez a legutolsó módosulás körülbelől egyidejű azzal az időponttal, mikor a művészi tevékenység majdnem egészen a polgári elem hatalmába kerül. Egyidejű, sőt kapcsolatos is vele. A kolostorok falain belől élő, már szervezetüknél, fölfogásuknál fogva konzervativ szerzetesek helyett a nagyvilágban, a társadalomban élő emberek forgatják az ecsetet, nem köti őket annyira a hagyomány, erősebben hat reájuk a környező valóság, műveiken nemcsak az elődök munkája, hanem a mindennapi élet befolyása is megérzik. Már a románkori képírás is szabadabb volt a szobrászatnál, mivel nem kötötte annyira a mult; a XIV. századtól kezdve még hatalmasabb léptekkel siet fölszabadulása felé. A polgári származású festő, aki a maga lábán jár, a maga szemével néz, mind határozottabban törekszik azokat a vonásokat megfigyelni és ábrázolni, melyeket maga körül lát, úgy hogy képei mindinkább közelednek a valóság hű ábrázolásához. Kapcsolatosan fejlődött a technika is, a rajzoló, inkább csak a körvonalakat kiemelő eljárástól a valóságos festői felé, mely már nem felületet, hanem testet ábrázol. A XIV. század végén ez a reális ábrázoló mód már eléri azt a fokot, melyen kétségtelenné válik, hogy a következő korszak a reálizmus jegyében aratja majd diadalait.

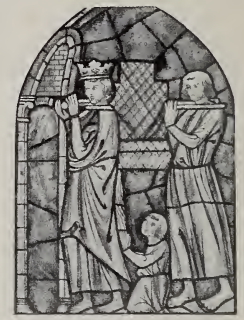
A fejlődés kiindulópontja Franciaországban van, innen indul diadalútjára az üvegfestés és a miniatür, majd a XIV. században Németország emelkedik ki festett tábláival.

Franciaországban a freskófestés nem játszott ezelőtt sem előkelő szerepet, még kisebb lett a fontossága a csúcsíves korszakban, mikor az új stílus, már a XIII. század eleje óta uralkodva, következetesen eltüntette a vízszintes falakat. Egy pár templomban, mint az amiensi székesegyházban, a párizsi Ste. Chapelleben, a

későbbi korból Clermontban, Le Mansban stb. maradt ugyan némi nyoma a fal befestésének, de nem annyi, hogy határozott véleményt mondhatnánk ezek alapján a francia freskófestésről. Amit meg lehet állapítani, az csak annyi, hogy nagyrészt diszítő jellemű volt, s nem kedvelte a nagy jeleneteket, hanem az építés formáit utánozva csúcsíves fülkékre osztotta a falterületet, mindegyikbe egy-egy alakot vagy legföljebb kis csoportot helyezett. Még ahol nagyobb terület, p. o. az egész mennyezet állott rendelkezésére, ott is pillérekkel, ívekkel tagolta, mintha festett architekturát akart volna nyujtani (Toulouse). Világi tárgyú ábrázolatokat is ismerünk nagyúri kastélyokból p. o. St.-Floretben (553. kép), Ferrandesban.

A festett falakat festett ablakokkal pótolta a művészet. Az üvegfestés, melynek első emlékeivel már a román korban ismerkedtünk meg, a XIII. század óta rendes diszítő eleme a csúcsíves templomnak; épp úgy hozzá tartozik a jelleméhez a

553. kép. Falfestmény a st.-floreti (Auvergne) kastélyban.



554. kép. Sz. Lajos, üvegfestmény a párizsi Ste Chapelleben.

szines ablakdiszítés, mint az ó-keresztény bazilikáéhoz a mozaik. A csúcsíves építészet növelte nagyra ezt a technikát, mert a falat majdnem kizárólag az oszlopokra korlátozván, megteremtette az óriási ablakokat és így helyet jelölt ki az üvegfestésnek, de másfelől ezt a nagy ablakterületet architektonikusan tagozván a képek elrendezésében és beosztásában is adott vezetést az üvegfestőnek. Sokáig, a század végéig, azonban az ablakok nem érezték meg azt a változást, ismételték továbbra is a román formákat, a lapos, szines szőnyegmintákat utánozták, úgy hogy a festett ablak még sokáig rávallott ornamentikájával az eredetére.

A képek elrendezése is a román üvegfestéstől állított határok között mozgott; megmaradt az elrendezés kétféle tipusa: vagy egyes nagy alakokat állítottak a magas, keskeny mezőkbe, vagy az ablakterületet több kisebb részre, médaillonra bontva mindenféle történeti jelenetet helyeztek bele (554. kép). Ezek a festett táblák elborították a templomoknak minden nyilását, a hajók magas ablakait, a kórus falát, a homlokzat kerek ablakát, úgy hogy a napfény csak megtörve,

tompítva szűrődhetett be a templom belsejébe és a félhomály még emelte a székesegyház fönséges hatását.

Egy-egy szentegyház ablakain egész ciklusokat alkottak a színes üvegből összeolvasztott ábrázolatok. Megkezdték a divatot a késő román kori alkotások, a chartresi és bourgesi székesegyházak, folytatta a csúcsíves kor, úgy hogy a troyesi, amiensi, reimsi üvegablakok épp olyan tarka változatosságban vezetik elénk az egész középkori vallásos gondolatvilágot, mint a román kori templomoknak falra festett képei. Az új időknek, a polgári elem nagyobb szereplésének, jele a sok világi ábrázolat, az alapítók, jótevők képmásai helyet kapnak az egyház nagyjai között s mivel egy-egy ablak kifestésére rendesen egyes testületek, ipari egyesületek adták a költséget, reáfestették a maguk ipari foglalkozását is. Ennek, valamint az ismeretes évszaki, hónapi ábrázolatok révén a genre is megtalálta útját a képzőművészetekbe.

A XIV. század folyamán megtörtént a változás. Az üvegfestészet alkalmazkodott az épületek csúcsíves stílusához, magát az ablakot nem mint kifeszített szőnyeget, hanem mint architektonikusan tagolandó területet fogta föl és az építészettől kért szerkezeti elemekkel, oszlopokkal, csúcsívekkel, arkádokkal osztotta részekre. A régi szőnyegmintából nem tartott meg mást, mint a szövött lapokra emlékeztető alapot az építészeti formák közé eső háttér diszítéseül. Így jelenik meg különösen a délfranciaországi templomokon, Carcassonneban, Limogesban, de még Chartres-ban is (L. a XXX. táblát), ahol az üvegfestő még a csúcsíves korban is dolgozott, mert a legtöbb nagy székesegyház üvegdísze hosszú évtizedek alatt készült csak el. A diszítés formájának ez a változása lassanként az üvegfestésnek egész stílusát is módosította, a jelenetet perspektivikusan mélyítette és az alakoknak megadta a domborúságot. Az üvegkép már nem kelti többé sima lap benyomását, hanem közeledik a téri ábrázoláshoz. Teljesen azonban csak a XV. században érte el.

Az üvegfestés technikája is nagy változáson ment át. A kevésszámú alapszinek megsokasodtak s a régi Schwarzlot (fekete olvasztó szín) mellé, mely a román korban az egyetlen festőanyag volt, föltalálták a Silbergelbet (sárga olvasztó színt), amit szintén ecsettel rakhattak az üvegre. Még változatosabbá, kifejezőbbé váltak az üvegképek, mikor megtalálták a módját, hogy különböző színű üveglapokat egymásfölé forrasztva (az ú. n. Ueberfanggläser) s ezeket a két festőanyaggal különféleképpen szinezve sok új kevert színt és színárnyalatot teremtsenek. Divatosak lettek az ú. n. grisaille-ok is, ahol nem tarka, hanem egyszinű üvegtáblák alkotják a képet, a világos részeket enyhe sárga, az árnyékokat szürke üveglapok adják.

A táblaképeknek Franciaországban a XIV. századból még nincs maradandó emléke. Építettek ugyan hatalmas faoltárokat, melyeknek lapjait a festő látta el diszítéssel, de a festésük épp úgy nem tartozott a tulajdonképpeni művészi föladat körébe, mint Németországban a nagy oltárokat borító fa-szobrok faragása. Németalföld és Burgund egyesülése Merész Fülöp alatt azonban a festészet terén is szép termést hozott, egy flandriai festő, Broederlam Menyhért festett egy két-

szárnyú oltárképet négy jelenettel a Szűz életéből. (Jelenleg a dijoni múzeumban.) A különben is mély érzésű kép nemcsak szép formáival hat, hanem a természeti háttérnek még vázlatos, de már bátor föltüntetésével.

Angolország a csúcsíves korban bőven kivette részét a festői tevékenységből. Még a falfestés is virágzott, az egyházi és világi (p. o. Westminsterben István-kápolna és az ú. n. Painted chamber), de a későbbi századok viharos járásában majdnem teljesen elpusztult minden emléke. Amennyire az egykorú leírásokból és későbbi rajzokból megítélhetni, a francia művészet hatása alatt állottak, épp úgy mint francia mintákra mutatnak az üvegfestészet nagyszámú művei, a yorki, lincolni és salisburyi székesegyházak hatalmas ablakai. A táblakép meg éppen sokkal nagyobb kedvelésnek örvendett, mint francia földön. Az az antependium, mely a westminsteri apátsági templom főoltárát ékesítette (jelenleg a déli mellékhajóban) — ha ugyan angol festő munkája — csúcsos ívű elrendezésével, karcsú alakjaival francia ízlésre vall, egyéb táblák azonban (II. Rikárd diptychonja a Wilton-houseban) inkább olasz, Giotto követőinek hatásáról tanuskodnak.

Németországban a csúcsíves kor falfestése nem váltotta be azokat a reményeket, melyeket a román kori emlékekből meríteni lehetett. Igaz, hogy a német csúcsíves szentegyházak nagy részét elborították a tarka, szines foltok, de többnyire mint egyszerű diszítő motivumok; a falterület csökkentése nem kedvezett a valódi monumentális festésnek. A nagy templomokban alig maradt számára hely. A kicsinyekbe s a kápolnákba menekül, s mint egyházi művészet ott is nagyon sokat vesztett jelentőségéből. A román kor kedvelt ciklikus alkotásai csak elvétve találtak követőre, inkább csak egyes jeleneteket festettek meg az Úr vagy a Szűz életéből és még gyakrabban a szentek legendáiból. Eleinte, a XIII. században, itt is a régi hagyományokat folytatták, de a művészi érzék csökkent, az egyszerű templomok diszítésére nem fordították többé a régi gondot.

A XIV. században észrevehetően két irányban halad tovább a falfestés. Az egyik Németország nyugati felére, a Franciaországgal szomszédos rajnai tartományokra jellemző. A német rendnek ramersdorfi kápolnájában a jelen században elpusztult falképek (555. kép), az elszászi (Weissenburg) és svájci templomok, és mint ennek az iránynak legkiválóbb hajtása, a kölni székesegyház képei (a kórus falán), már az új stílus jellemző vonásait tüntetik föl, nemcsak az architektonikus diszítésben és a formákban — a nyulánk, karcsú test, a könnyed mozdulat s tetszetős redőkben omló ruha — hanem az arcon is, mely meghatott, érzelmektől eltelt lélek tűkre, amelyből azonban az egyéniség egészen hiányzik. Mindeme sajátságok, bár a csúcsíves stilus ideáljának megfelelnek, francia művekre, üvegfestményekre és talán szobrokra is utalnak, a XIII. század portál szobrászatára és a XIV. festett üvegtábláira, anélkül, hogy elérnék a francia művek eszthetikai hatását. A rajzukból hiányzik az erő, a művészi kidolgozás, inkább a törekvés, mint az eredmény kelt figyelmet, s ami a kőben, az építészeti formákkal kapcsolatban

megnyugtató hatású volt, a túlságos karcsúság, magasság, az ingó testtartás, az itt a képen sért. Sajátságos jelenség, hogy a realizmusra való törekvés, melynek kétségtelen nyomait láttuk a szobrászatban, épen a festészetben — legalább a falfestésben — nem nyilatkozott meg, abban a művészetben, melyet természete és eszközei jobban ráutalnak, mint a szobrászatot. Ebből a szempontból kivételes az a pár emberi fő, mely a kölni városháza számára készült. Állítólag Wilhelm von Herle festette ezeket a jellemző, kifejező, finoman megrajzolt és szinezett képeket.

A francia hatásnak kevésbbé kitett vidékek képei, melyek az oberwinterthuri templom hatalmas ciklusos ábrázolatával élükön a másik csoportot alkotják, művészi érték szempontjából alatta állanak az előbbi irány emlékeinek. A svábországi templomoknak, Schelklingennek (Württembergben), Schwerinnek, Wienhausennek (Hannoverben) és még igen sok kisebb templomnak, művészi dísze nem hódol a divatos ízlésnek, több bennük az eredetiség, az a józan, épen nem poetikus ábrázoló

555. kép. Az üdvözültek menete. (Falfestmény, Ramersdorf).

mód, melyet a nürnbergi és sváb szobrokon is megfigyelhettünk. Mindannyiukat áthatja a polgári fölfogás, ha szabad így neveznünk azt az eljárást, mely a történeti jeleneteket megfosztja a fönségestől és családias, egyszerű jelleművé teszi (556. kép). Hatásuk azonban nem is fogható a szoborművekéhez, hiányzik belőlük a természetesség s kétségtelenül elárulják, hogy a művész, aki falra vetette e képeket, csak mesterember volt. Egyszinű alapra festett a síkból ki nem emelkedő alakokat, és nemcsak a rajz tökéletlen, a színmegosztás szegényes, hanem még a szinezés módja is sokszor teljesen meghazudtolja a valóságot. Legnagyobb részük működvelő vidéki mesterek munkájának tetszik, amelynek egyetlen célja, még a figurális jelenetekkel is, a diszítés. Legjellemzőbb ilyen dekorativ alkotás a wienhauseni kolostor templomának falképei a kórusban, ahol a roppant gazdag ornamentika teljesen elnyomja és másodrangú szerepre sülyeszti a figurális részeket.

Külön csoportot alkotnak a csehországi falfestmények, melyek a francia műveltségű, műszerető IV. Károly nevéhez fűződnek. A korabeli német jellemű képírás nem nyerte meg tetszését, tehát azokon a vidékeken keresett festőket,

amelyeken a festészet szebben virágzott. Egy rajnavidéki festő, Wurmser Miklós, franciák és nagyszámú olasz, állítólag Tommaso da Mutina is, működött Prágában előbb a város melletti Karlstein nevű várban, később a prágai bencés kolostorban (Emaus), s majd lassanként belföldi művésznemzedék fejlődött, köztük Theodorich mester, és vett részt a külföldiek munkájában, úgy hogy Prága olyan szerepet játszott a XIV. századi német képírás történetében, mint valamivel később, a XIV. század legvégén Dijon a francia szobrászatéban. Mind a kettő hirtelenül, váratlanul emelkedett nagygyá egy-egy műértő uralkodó akaratából, mind a kettő importált művészi erőkkel kezdte meg a föladatot, akikhez későbben csatlakoztak hazaiak, de Merész Fülöp udvarában nagyobb volt a vezető művész egyénisége. A karlsteini ábrázolatok, jelenetek az apokalypsisből, szent Ludmilla és szent Vencel életéből, az emausi kolostor 79 jelenete az ó- és újszövetségből nem egy ember ecsetjétől származnak. Pontos elkülönítésüket a műértők még nem

556. kép. A három király imádása, falkép a schelklingeni Afra-templom szentélyében.

tudták elvégezni, a közös munka, melylyel egymás festő módját meg-megváltoztatták, s a képek nagy részének romlottsága, megnehezíti a föladatot. Egy-egy kép eredete azonban legalább valószínűen megállapítható, mint p. o. a karlsteini úgynevezett keresztkápolna keresztrefeszítéséé, mely olasz mesterre, amint hiszik, sienaira vall, míg a kolostor falán a két világnak egymással szembeállított jelenetei már elrendezésüknél fogva, s az emberi alakok tipusa szerint német művek, melyekre a Prágában dolgozó olaszoknak azonban igen nagy hatásuk volt. Ez a kevert olasz-német jellem ismerszik föl a karlsteini kápolnának és lépcsőházának képein is.

A kor legjellemzőbb falfestményei várak és kastélyok termeiben maradtak fönn, a lichtenbergi (Vintschgau) kastélyban és neuhausi (Csehország) várban, de a legérdekesebbek a tiroli Runkelstein kastélyban. Érdekesek, mert mint egy nagy úr termeit díszítő képek nemcsak teljesen mentek minden egyházi vonatkozástól, hanem minden ízükben világi jelleműek. A főépületben három emeleten s a többi melléképületek termeiben ügyes festőecset életre keltette a rég letünt

557. kép. Falfestmény a runkelsteini várban.

korok hires embereit, zsidó, pogány és keresztény hősöket, a mesék kedvelt alakjait, megörökítette a kor lovagvilágának dicső szereplőit, közöttük a magyar királyt is (557. kép). Megelevenednek a sokat olvasott mondák alakjai, többek között Trisztán és Izolde, sőt az egész úri társaság elvonul szemünk előtt, amint mindennapi mulatságait üzi, párosan és tömegesen viaskodva, vadászva, labdázva, táncolva, s végül a szabad ég alatt fürödve: a mult és jelen tarka képekben, s e képek egyszersmind tükrei magának a kornak, a XIV. század legvégének. Változatos a forma is, melyben megjelennek, majd egyszinű szürkés-zöld tónusok-

558. kép. A három király imádása. Üvegfestmény. (Königsfelden, Aargau).

ban, majd tarkán, különböző szinekben pompázva. A kompozició ügyes, merész, a diszítés ízléses, az egész a maga bátor ábrázoló módjával, a mulatságok rajzában megnyilatkozó jó kedvvel, frisseséggel, szives elbeszélő-törekvéssel, a középkor egyik legjelentősebb képciklusa. A termek s a festmények azonban igen rossz állapotban vannak, már a XVI. században restaurálásra szorultak, egy részüket újra is festették, falakat rontottak le, s az idő nagyon kegyetlenül bánt el velük, úgy hogy formai csinjáról már csak a képzelet alkothat fogalmat.

A falfestés még a jobb módú polgárok házaiba is megtalálta az utat, amint azt Konstanz és Winterthur s az ulmi Ehinger-Hof bizonyítja.

A csúcsíves kor német falfestésének ezek a világi tárgyú ábrázolatok az igazi jelentős mozzanatai. A szentegyházak festett faldísze mind jobban háttérbe vonult, hogy átadja helyét az üvegfestésnek, mely Németországban csak úgy, mint nyugati szomszédjánál, tipikus, csúcsíveskori művészetté fejlődött. Erre a fejlődésre elhatározó befolyása volt a francia üvegfestésnek, úgy hogy a művészetnek ez az ága a német földön is ugyanazt az utat futotta meg, melyet föntebb a franciáknál vázoltunk. A XIII. század megmaradt a román hagyományoknál, a marburgi Erzsébet-templom, az esslingeni és oppenheimi templomok festői ügyelnek arra, hogy az üvegkép szőnyegszerű hatást tegyen. A XIV. században diadalmaskodik a csúcsíves stílus, fiálákkal, csúcsíves díszítő motivumokkal elborított baldachin fogadja magába a jeleneteket vagy szenteket, s a díszítés gazdagságával, pompájával meghaladja még a francia székesegyházakat is. Legszebb emlékei a Rajna partján és Königsfeldenben maradtak fönn. Az élénk színű, vöröske, violába játszó francia üvegtáblák helyett inkább a világosabb hatású, a sárgás-fehér olvasztó színekkel festetteket kedvelik. A Rajna mellett a kölni székesegyház, a strassburgi és freiburgi monostorok ablakait töltik ki szines üvegtáblák, egyes alakok és egész jelenetek. Természetesen a jelenetekben nem vesz nagy csoport részt, pár ember alkotja épp úgy, mint p. o. az ó-keresztény szarkofág reliefeken láttuk. A XIV. század második negyedéből valók a svájci königsfeldeni templom ablakai, a hol Krisztus történetéhez (558. kép) nemcsak ismeretes legendák csatlakoznak, hanem egy pár kevésbbé ismert is (p. o. Assisi Szt. Ferencé), amely alkalmat nyujt a művésznek, hogy szabadabban, a hagyományoktól nem korlátozva alkosson. A königsfeldeni alkotások, bár a technikájuk még nem áll olyan magas fokon, mint a kor legtöbb alkotásán, szépen elrendezett, szelíd, jól megrajzolt alakjaikkal, melyeken már fölismerszik a későbbi német festészet egy pár jellemző vonása (magas kopasz homlok, göndör szakál), a kor legkiválóbb üvegképei közé tartoznak. Dél-Németország számos temploma — különösen Regensburg, Nürnberg, Augsburg szentegyházai — szintén mutat föl kiváló üvegfestményeket.

559. kép. Szt-Ágoston. (Bécs, udvari múzeum).

A monumentális képírás harmadik ága, a táblafestés, bár egyes nyomait már a román korban megfigyelhettük, a csúcsíves kor vége felé indult virágzásnak. Kevés így is az emlék, de annál jelentősebbek, mert első megnyilatkozásai az északi népek művészi teremtő erejének azon a téren, melyen a következő századokban fényes diadalokat aratott. A legkorábbi emlékek a prágai festő-iskolához vezetnek vissza. A IV. Károlytól összegyűjtött művészi kolónia nemcsak falfestéssel foglalkozott, hanem táblaképeket is készített; a bevándorlottak közül ugyan csak egy-egy képét ismerjük Tommaso da Mutina-nak és Wurmser Miklós-nak, de már a prágai Theodorich-ról egykorú okiratok bizonyítják, hogy ő festette (1348—1367) a karlsteini várnak kereszt kápolnájában a falakat burkoló táblaképeket (három közülök a bécsi udvari múzeumban). A 130 tábla legnagyobb része szentek mellképeit adja arany alapra festve (559. kép). Mintha csak meg akarnák tagadni a csúcsíves kor ideálját, a bájnak, finom szépségnek nyoma sincs bennük, szélesen, kissé durván rajzoltak a formák, de valódi festői érzék nyilatkozik meg bennük, a fejekben erő, az arcban kifejezés, a mozdulatban természetesség: az összes eddigi festett ábrázolatoknál közelebb állanak az élethez, jellemző, mondhatni egyéni, erőtől duzzadó férfias alkotások — amilyenekben mindeddig nagy volt a hiány.

560. kép. Babvirágos madonna. (Köln, Wallraf-Richartz múzeum.)

Később is, mert a prágai iskola nyomtalanul letünt. A második középpontja a német képírásnak, Nürnberg, mely fekvésénél fogva középállást foglalt el Prága és a Rajna melléke között, a következő század emlékeinek tanusága szerint művészi szempontból is mintegy összeegyeztetője volt a prágai és a kölni iskolának. Ebben a korban azonban csak megindult a táblafestés terén a tevékenység, de ennek a nürnbergi iskolának a heilsbronni kolostor rosszul megrajzolt Krisztusán kívül emléke is alig maradt. Csak a harmadik város, Köln alkotott maradandót és vetette meg hosszú fejlődés alapját. Az a festői ideál, mely Köln művészeit lelkesítette, teljes ellentéte a prágainak. Ott férfiasság és erő, itt nőiesség és szende báj hatja át a festett alakokat. Köln, székhelye annak a vallásos iránynak, a miszticizmusnak, mely a lélek érzelmeinek tisztaságával, mélységével, a komoly magábavonuló szemlélődéssel akarta az emberi szivet a végtelen istenség közelségébe emelni, a képírásban is olyan irányt teremtett meg, mely a csúcsíves ideált, a szelíd, csendes érzelmektől áthatott megilletettséget,

iparkodott a legzavartalanabbul megtestesíteni. Még a legelső táblakép a XIV. századból, egy kétszárnyú házi oltár, közepén a megfeszítés jelenetével, a két szárnyon két-két jelenet az Úr életéből (Wallraf-Richartz múzeum, Köln), a legkisebb nyomát sem mutatja ennek a világfölfogásnak, száraz és merev, mintha bizánci munka volna; de már a század második felében egyszerre egész sora támad a jellemző kölni alkotásoknak (majd mind Kölnben maradt): két apostol képe, Pálé és Jánosé; a megfeszítés jelenete — nem is egyszer — a kereszt alatt nagy számú szenvedő közönséggel; szentek nagy csoportot alkotva; az ú. n. Klára-oltár, mely eredetileg a Szt. Klára-templomban állott, jelenleg a székesegyházban; végre mint az irány betetőzői a Babvirágos (560. kép) és a Borsóvirágos Madonna, ez utóbbi Nürnbergben, a Germanisches Museum-ban) és Veronika az Úr kendőjével (München, Alte Pinakothek). Mind aránylag kicsiny terjedelmű alkotások, többnyire szárnyas oltárkák, házi használatra. Alapjuk a hagyományos arany, amelyben szabadon vagy csúcsíves díszítő formák között élénken, de nem rikítóan színezett alakok állanak. Megpróbálkozik a természeti háttérrel is, de még bizonytalan a rajza, inkább csak jelzi, mint festi. A rajz tériség szempontjából egyáltalában még tökéletlen — a test arányai és formái nem mindig hűek — de finom és lelkiismeretes. Két mesternek nevét is őrzi a krónika, Wilhelm von Herle az első, a krónikás szerint Németország legnagyobb festője, aki 1358-tól 1378-ig működött s a festés minden technikájában járatos volt; a másik, közvetetlen utódja, Hermann Wynrich von Wesel. Mit festettek ők maguk e képek közül, mit utódaik és tanítványaik, azt ma már nem lehet határozottan megállapítani, a kapcsolat kérdése a teremtő egyénisége és az alkotás között megoldatlan marad.

Maguk az alkotások, bár van közöttük eltérés fölfogásban is, technikában is — az a kissé szigorútól a szelíd felé, ez a keménytől a finom, lágy színezés felé halad — egy iskola művei, egy művészi irány képviselői. Hiába keressük bennük azt az erőt, a formáknak azt a valószerűségét, amit a prágai képeken találtunk, itt meg kell elégednünk avval a szelíd bájjal, határtalan önmegadással, mely különösen a nők szeméből árad felénk. Valóban a nő, az érzelem tipikus képviselője, a szelíd, gyönge nő, ábrázolásaik legméltóbb tárgya. Az ő szendeségüket, az ő érzelmi meghatottságukat igen jellemzően fejezi is ki a művész. Már a törékeny alak, a karcsú, finom test, melynek mintha válla, csontjai nem is volnának, a sovány, gyönge kéz, mind olyan külső, testi vonások, melyek női lélekhez illenek, és az epedő pillantás a szemben, az enyhe színezés és rajz az arcban, ennek a lelki állapotnak legkifejezőbb tolmácsai. Ezért a legkiválóbb kölni művek azok a képek, amelyek egy-egy női alakot ábrázolnak, p. o. a Madonnák, vagy ahol egy-két szereplőt egy-egy érzelmes mozzanatban lep meg a művész (a Klára-oltár jeleneteinek nagy része). A nagyobb csoportok, szenvedélyesebb jelenetek azonban már nem illenek a kölni művészek egyéniségéhez, nincs hozzá erejük s nem tudják elkerülni az egyformaságot.

A miniatür festés sülyedését a csúcsíves korszak megállította és csakhamar olyan virágzásra emelte, hogy még a Karolingek képírását is meghaladja. Különösen Franciaország-ban nagy a föllendülés, ahol a miniatür festés a román korszakban egészen háttérbe szorult. A könyvkedvelő IX. Lajos uralkodása alatt (1226—1270) egyszerre udvari művészetté emelkedett, s a kezdetleges, durva miniatürök helyett finoman, művészi érzékkel kidolgozott képek magyarázták a kódexek szövegét. A technika a XIV. század közepéig alapjában véve maradt a régi, inkább rajzoló, mint festő, mert a körvonalakat, ráncokat, mélyítéseket tollal rajzolták meg s így töltötték ki szines födő festékkel a mezőket. A képek megtartották síklapszerű jellemüket, a testiség, a domborúság látszata még egészen hiányzik.

Azonban a rajz biztosabb, határozottabb lett, a szinek erősek és mélyek. Amint a kolostori hagyományoktól fölszabadult az illusztráló művészet, a világi „enlumineur"-ök csakhamar belevitték a csúcsíves korszaknak egész diszítő és forma készségét, épp úgy mint az üvegfestésbe. Az alapot a csúcsíves szerkezeti elemmel határolják vagy tagolják, és karcsú, a kor ízlésének megfelelő alakokat állítanak bele. Egyéni jellemet, erőt, kifejezést hiába keresnénk bennük, mindamellett alig mérhető az a nagy haladás, mely a románkori merev, ügyetlen, szögletes ábrázolatoktól ezekhez a cselekvőleg szereplő alakokhoz vezet. A forma változásával karöltve járt a tárgykör bővülése is. A bevezetésben említett világi tárgyú könyvek, a történeti és tudományos munkák, nemcsak új mozzanatokat, új tárgyakat szolgáltattak az enlumineuröknek, hanem a hagyományos bibliai tárgyak fölfogását és ábrázolását is megváltoztatták, mindjobban közelítettek az akkori élethez, úgy hogy az ó-kori harcosok és előkelők egészen a XIII. század divatos viseletében jelennek meg (Szt. Lajos zsoltáros könyve, Párizs, Bibliothèque Nationale). A kor legkiválóbb illusztrált kódexei az 1287-ben Yvo apát számára készült Abbreviatio figuralis historiae (Vatikán), 1312-ből az Origny kolostor kincses könyve (Berlin, Kupferstichkabinet), a stuttgarti háromkötetes Vulgata, a hágai missale. E két utóbbi kéziratban különösen érdekes a diszítés. A képeket stilizált virágokból, levelekből font keret övezi, ebbe, ugyanolyan naiv hangulattal, kedves módon, mint a legkorábbi római mozaikon (Sta. Costanza), apró állatkákat illeszt, amelyeket, ha egymással pajkos vonatkozásba lépnek, és komikus jelenetekké csoportosulnak (majmok iskolája), drôlerie-knek szokás nevezni.

A XIV. század közepén lényeges változáson megy át a miniatür festés, a rajzoló módot fölváltja a tulajdonképpeni festő, most már toll nélkül, pusztán az ecset segítségével, a különböző erősségű, különbözőképpen megvilágított szinekkel nemcsak jelzi, hanem érvényre is juttatja a domborúságot. A művészi realizmusnak ehhez a hatalmas mozzanatához csatlakozik a többi: feltünik az arcokban természethűségre való törekvés (André Beauneveu-től festett kézirat ajánlásában Berry hercege, amint Andrástól és Ker. Szt. Jánostól kisérve a Madonnához imádkozik, 561. kép); megjelenik, még csak pár vonással ugyan a természeti háttér; a tárgyak és személyek iparkodnak perspektivikusan elhelyezkedni. A szinek kissé halványulnak, de szaporodik a számuk és változatosságuk, enyhe árnyalatok tompítják a kirívó ellentéteket, és közelítik meg a valóságot. Ennek a korszaknak kései művei jelzik a

miniatür festés csúcspontját, itt, a XIV. század utolsó negyedének francia miniatürjei között, találhatók a miniatürfestés legnagyobb remekei. Úgy látszik ez a mélyreható változás nem egyedül a francia szellem dicsősége, hanem a németalföldivel kapcsolatban érte el azt az eredményt, legalább a kor enlumineur-jei között több flandriai eredetűt találunk, különösen a XIV. század végén, négy uralkodó testvér udvarában: V. Károly és János, Berry hercege, a már ismert Merész Fülöp, Burgund és Flandria ura, meg Lajos, Anjou hercege, mindannyian buzgó könyvgyűjtők, pazar költekezésükkel igen nagy lendületet adtak a könyvilluszt-rálásnak. A belföldieken kívül (p. o. Raoul d'Orléans) németalföldieket is foglalkoztattak, p. o. V. Károly Jean Brügge-t, aki egy bibliát illusztrált számára (Hága). A leghiresebb festők a már említett André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin és Paul Limbourg voltak, az első kettő neve egy-egy zsoltáros könyvhöz fűződik (Les petites heures és Les grandes heures, mindkettő Berry hercege számára készült, jelenleg Párizsban, Bibliothèque Nationale), azonkívül André Beauneveu festett Berry hercege számára még egy másik könyvet is. Megemlítjük még a Miroir Historial-t (Leiden), a hágai Aristoteles fordítást, a párizsi Bibliothèque Mazarine Mariale-ját (imádságos könyv) és a képek között talán legszebbet, a XV. század elejéről való imádságos könyvet (Aumale herceg birtokában), melyet Paul Limbourg festett. Sem előtte, sem utána meg nem haladták.

561. kép. Berry János herceg.
(Miniatür a bruxellesi kir. könyvtárban).

Angliá-ban a normannok pusztítása után a XIII. században indul meg újra a művészi tevékenység a miniatürök terén. Rövid idő mulva eltanulják itt is a francia festők módját, és a XIV. században már egészen az ő hatásuk alatt állanak. Nem annyira a figurális ábrázolásban haladtak a nyomukon — bár kiváló műveik

vannak ezen a téren is, erős érzékkel a valószerű ábrázolás és a természethűség iránt — hanem a keretek gazdag diszítésében, a változatos növényi dekorációban és a pajzán drôleriekben. Legszebb képes kéziratai, egy XIII. századbeli zsoltár Oxfordban, és a Salisbury-kódex a XIV. századból, méltó párjuk a francia miniatüröknek.

A csúcsíves stílus korából való német miniatürök számban, változatosságban fölülmulják a franciákat, de művészi kidolgozás tekintetében elmaradnak mögöttük. Megtaláljuk közöttük is azt a kettős irányt, melynek útjai már régen, az első évezredben, elágaztak és a román korszakban véglegesen elváltak: a nemzet hagyományokon alapuló tollrajzot és a szinezett miniatürt. Az előbbi, amelyet ebben a korszakban már rendszerint szineznek, sokszor födő festékkel, megmaradt a régi színvonalon, közvetetlen, erősen világias jellemű, nem szakad el a való élettől, onnan veszi a tárgyat és a jellemző vonásokat, azonban a kidolgozással nem sokat törődik, ügyes, merész kompoziciókra nem vállalkozik s ha a mindennapi élet körében megfigyelt jelenetet vet is papirra, nem nagyon iparkodik, hogy a kép részleteiben megfeleljen a valóságnak, hogy pontos, megbízható legyen. A miniatoroknak kevés a formakészségük, de a közönség, amelynek dolgoztak, nem sokat törődött vele, a különféle népszerű vallásos iratok olvasói, most már jobbára világi elem, megnyugodott, ha szemléletes, kifejező képeket kapott, igazi szépséget nem kivánt. A bevezetésben említett szegények bibliája (p. o. a konstanzi liceum könyvtárában), a concordantiák (p. o. a lilienfeldi kolostoré) és speculumok a régen ismeretes történeteket ismételték, de formailag közelebb hozták a korukhoz, míg a tulajdonképpeni világi tárgyú kéziratok, első sorban a krónikák, magát a tárgyat is onnan merítették. A legnevezetesebb két munka az a képes krónika, melyet Balduin trieri érsek iratott és festetett bátyjának, VII. Henriknek, római útjáról (Koblenz, Levéltár) és Rudolf von Ems világkrónikája. Képünk (562.) egy élénk jelenetet mutat be az előbb említettből, amint a németek megtámadják a firenzeieket. Tökéletlen a rajz, (milyen rossz az arány az ember és a ló között!) de jellemző és meglepő az ábrázolás, a csatának mozgalmas képe. Az élet változatos jelenségei iránti érzéket legvilágosabban példázza az a két vázlatkönyv, melyben egy francia (Villard de Honnecourt) és egy német művész majdnem naplószerűleg rajzokban beszámol arról, ami megragadta figyelmét. Különösen érdekes a francia

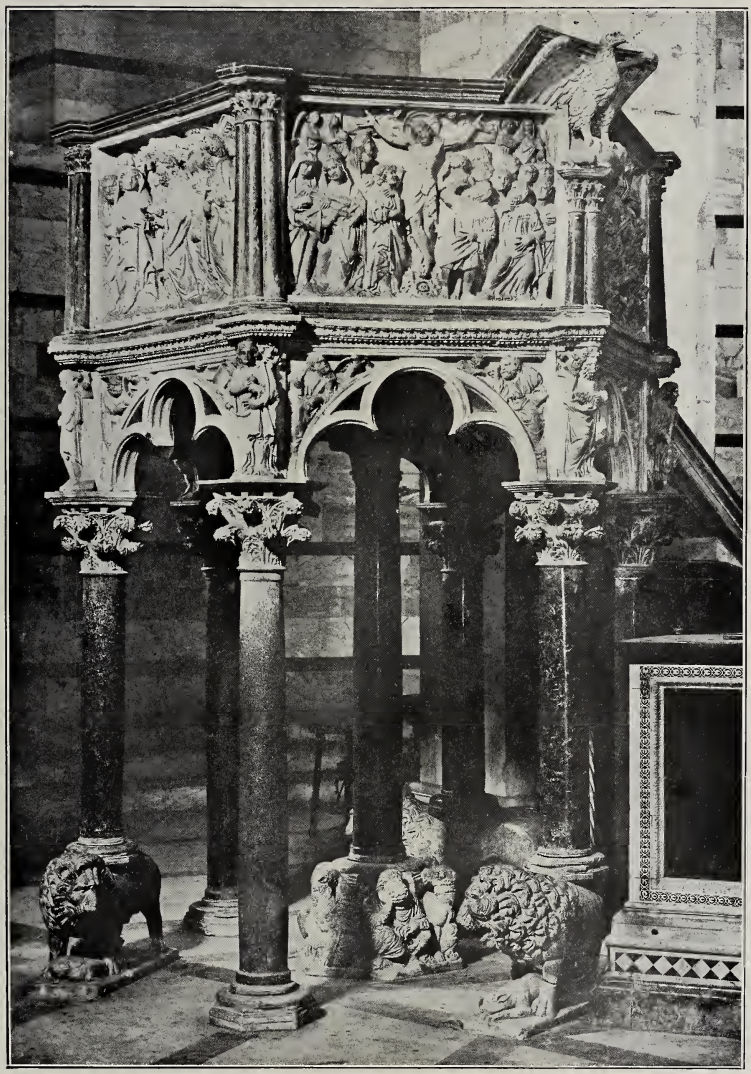
562. kép. Firenzeiek és németek harca. (Miniatür a Balduini-kódexben, Koblenz).

művész könyve, aki sokat utazott, világlátott ember létére — még Magyarországon is járt — hirtelen, az ihlet percében papirra vetette a megtetszett műemlékeket, a megfigyelt jelenségeket, az elgondolt képeket. Egyszerűek, közvetetlenek, de épp evvel a tulajdonságukkal hatnak.

A miniatür festés másik iránya, a gazdagon szinező illusztráló művészet ebben a korban egészen a franciák nyomán haladt. Eltanulja a francia rajzoló és diszítő módot (drôlerie!), a szineknek csillogó fölrakását, az erős színhatást, de nem tudja elésni a finomságukat, a mesteri vonalkezelést, úgy hogy a német miniatür ábrázolatok a franciák mellett durvák, esetlenek. Bár festik a képet, még a XIV. század közepén túl is megtartották a régi rajzoló eljárást és vele a síklapszerű ábrázolást, mint p. o. az említett Balduin érsek breviariuma (Koblenz), a würzburgi három missale, a nagyszámú énekes gyűjtemények, melyeket a gazdag nagyurak irattak össze. Ilyen a weingarteni (Stuttgart), mely huszonöt képben hires költőknek a mását adja. Valódi arckép nincs közöttük, még karakterisztikus arc sem, nagy részük el is van rajzolva; de megható az a naiv, kedves fölfogás, amelylyel az egyes költőket foglalkozásuknak megfelelő kosztümben vagy környezetben mutatja be. A másik két nagyobb hírű gyűjtemény Wolfram von Eschenbachtól Willehalm von Oranse (1334, Kassel) és a Rüdger Manesse zürichi lovagról elnevezett kézirat (Heidelberg, Egyetemi könyvtár), melyek már egész jeleneteket is megörökítenek. A festő külsőségekre, ruhákra, lótakarókra, páncélra, paizsra nagy gondot fordit, az arc azonban sablonos.

563. kép. Miniatür a XIV. századból.

A XVII. század vége felé átkerül Németországba a miniatür festés legtökéletesebb módja, amely már testeket fest a pergamentra és nem sima fölületeket. Már Kuno von Falkenstein evangeliariuma (Trier) mutatja a fejlődést, de még tökéletesebben azok a miniatürök, melyek a prágai udvarhoz, IV. Károly nevéhez fűződnek. Egy Liber viaticus (útra szánt breviarium, Prága) missalék és pontificalék, imádságos könyvek és bibliafordítások olyan művészi képekkel ékeskednek, melyek a német miniatürök közül egyedül méltók arra, hogy a franciák mellé állítsuk. Ízlés és csín, finom, mesteri kidolgozás és diszkrét színharmonia jellemzik a



564. kép. Niccolo Pisano: Szószék a pisai keresztelőkápolnában.

képeket, kétségtelen bizonyítékaként, hogy a műértő fejedelem vagy francia enlumineur-öket foglalkoztatott, vagy legalább az ő műveiket tűzte ki utánzásul. Különösen szépek az initiale-k (563. kép), ahol a festett alap, a figurális dísz és a keret kedves, gyönyörködtető vonalai harmonikusan olvadnak össze egy ábrázolattá.

B) *A Dél művészete.*

a) SZOBRÁSZAT.

Egy családhoz s e családnak nagyszámú tanítványaihoz fűződik a XIII. század második felében az olasz szobrászat. A két Pisano, a Pisából és Sienából kikerült képfaragókkal, egy csapásra olyan magas színvonalra emelte a művészetet, hogy pótolták mindazt, amit századok mulasztottak, s az olasz márványfaragást már ebben a korban méltó versenytársává avatták az északinak. A dicsőség egészen Toscanáé, s a hely, mely alkalmat nyujtott ezen dicsőség kivívására, ismét a szentegyház, első sorban az a része, mely már a román korban odakínálta falait a művésznek, a szószék. A legkiválóbb olasz szoborművek ebben a korban majdnem kivétel nélkül a szószékek reliefjein találhatók.

Az iskola alapvetője Niccolò Pisano volt. Pisában született, ahol a kőfaragásnak és a bronzöntésnek régi gyakorlata élt, 1205 és 1207 között; atyja Piero, maga is kőfaragó volt. Niccolò valószínűleg már korán megtanulta a mesterséget, de mily úton lett a kőfaragóból szobrász, mit faragott, merre járt, arra határozott feleletet nem tudunk adni. Vasari részletes előadása egészen megbízhatatlan[1], csak annyi kétségtelen, hogy kiváló műépítő volt és sokfelé meghívták. Első faragott munkája — bár keletkezésének ideje bizonytalan — a luccai S. Martino templomon három ügyesen komponált csinos jelenet. A következő, melynek dátumát ismerjük (1260), már öregkorára esik, a pisai keresztelő-kápolna szószéke. Képünk (564.) bemutatja egész szépségében az oszlopokon nyugvó hatszögletű alkotmányt, melynek szabadon álló öt oldalfala s e falakat tartó három hajlású ivek köze reliefekkel van borítva. Alul allegorikus erények, próféták és szibillák, az oldalmezőkön öt részben hat jelenet az Úr életéből: az angyali üdvözlet és Krisztus születése, a három király imádása, a bemutatás a templomban, a megfeszítés és az utolsó ítélet.[2] A kis mezőkbe aránylag nagyszámú, erős, telt alakot állít be a művész, úgy hogy első pillanatra kétségtelen a kapcsolata a toscanai románkori munkákkal. Valóban a tömött elrendezés, a kövéres, alacsony, még nem hibátlanul megrajzolt alakok ahhoz az irányhoz fűzik Niccolò-t, mely

[1] Giorgio Vasari, a XVI. században élt toscanai festő, megírta az olasz festőknek, műépítőknek, szobrászoknak életrajzát Cimabuen kezdve Michel Angeloig. Műve „Le vite dei più eccelenti pittori, scultori e architetti“ alapvető forrásmunka, de mivel sok benne a tévedés és könnyelműen hitelt ad mindennemű mendemondának, csak megbízható jegyzetes kiadásban (Milanesitől) használható, úgy is nagyon óvatosan.

[2] A reliefekről durva kezek (állítólag a Medicieké) leütöttek egy pár kiemelkedőbb részt. Különösen az utolsó ítélet szenvedett, melyen az alakok nagy részének hiányzik a feje.

szakítva a régi, bizánci hagyományokkal, nemzeti alapon, az olasz sajátos ábrázoló módon törekedett művészi hatású jelenetet faragni a fehér márványba. De milyen óriási a különbség a fölfogásban és kidolgozásban. A jelenetek, bármilyen zsufoltaknak látszanak is, ügyesen vannak megkomponálva és a résztvevők valódi cselekvő személyek, mindegyik, amennyire a művésztől telt, széppé, formássá kivésve. Ez a formaérzék új mozzanat az olasz művészetben, a szépségre törekvés Niccolò-nak legnagyobb érdeme. Nem magától jutott rá. Vasari beszéli, hogy a pisaiak diadalmas harcaikból római szarkofágokat hoztak — egyiken Meleager vadászata volt ábrázolva — ezeken annyira megnyerte tetszését az emberi testnek finom kidolgozása, hogy a legnagyobb buzgalommal kezdte utánozni. Az első három relief határozottan tanuskodik Vasari szavainak igazsága mellett. Amint

565. kép. A három király imádása. Relief a pisai keresztelő kápolna szószékéről.

Mária karjára támaszkodva a pamlagon fekszik, s komolyan, nyugodtan eltekint a jelenet fölött, mintha csak római matrona volna (eredetije egy etruszk hamvvedren); amint meg a királyok hódolatát fogadja (565. kép), Junóra emlékeztet; az angyali üdvözlet két személye tulajdonképpen Phaedra és a dajka egy római szarkofágról (Campo Santóban Pisa); a főpap, kinek Jézust bemutatják, s a lovak a gyermek imádásánál, a keresztény hit ereje a mezítelen Herakles alakjában megszemélyesítve, szintén ó-kori vázáról vannak véve (u. o.), de a ruha kezelése, amint párhuzamos redőkben omlik, s a vésés módja is emlékeztet az antikra. Ime, a klaszszikus művészet hatása, mely már a román korszakban föltünt, itt tudatossá lesz; ha az alakok súlyos ruhájukban nehézkesek is, tipikusak és híjával vannak a mély kifejezésnek: élénken és szépen beszélik el a történetet. Az antik szobrok hatásán kívül még egy mozzanat kelti föl a figyelmet, az az érdeklődés és ügyesség,

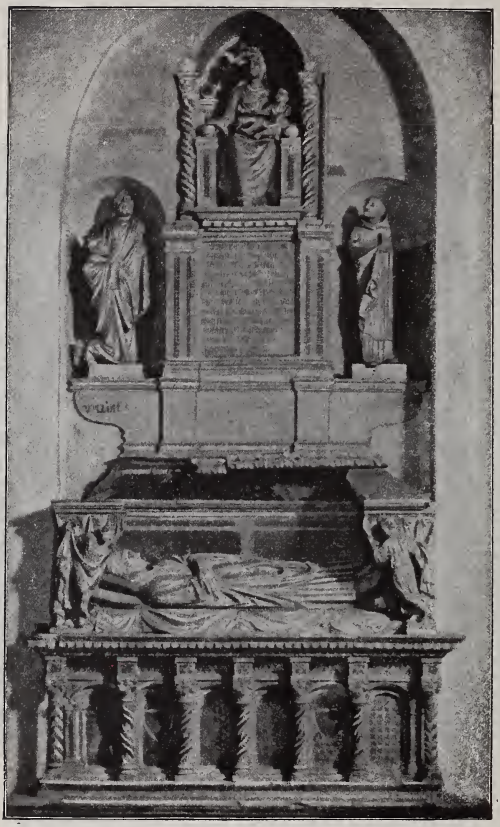
melylyel Niccolò az élet egyes jelenségeit kiséri és utánozza. Az állatok hű ábrázolása és egy-egy mozdulat kifejező volta (képünkön az alsó jelenet) szemlélhetően bizonyítja. Két század mulva, mikor ez a két törekvés harmoniába kerül, megkezdődik az olasz művészet aranykora, az első lépést azonban már ekkor megtette Niccolò Pisano.

1266-tól 1268-ig Sienában dolgozott a művész, szintén szószéken. Arnolfo, Lapo, Donato és a fia Giovanni Pisano voltak a munkatársai. Mennyit köszön

566. kép. Niccolò Pisano: Relief a sienai székesegyház szószékéről.

ez az emlék az egyes művészeknek, nem lehet meghatározni, de valószinű, hogy a hatalmas egyéniségű, nagytekintélyű mester a maga szelleméből alkotott, s a többiek, bár két nagyjövőjű fiatal művész volt köztük, Arnolfo és Giovanni, a kidolgozásban voltak csak részesek. Az öt művész megfelelt a reájukbizott föladatnak, olyan művet alkottak, mely fényével, gazdagságával még a pisait is elhomályosította. A nyolcszögletű építmény megtartja a pisai szószék ábrázolatait, csak a bemutatáshoz odacsatolja a menekülést Egyiptomba, az utolsót két táblára

osztja s mint nyolcadik képet beleiktatja a betlehemi kisdedek legyilkolását. Egyébként is gazdagabb, a díszítés pazarabb, a reliefek alakjait kisebb méretűekké teszi, hogy annál többet helyezhessen el a térbe, tehát még zsufoltabb. Különben Niccolò nagyot haladt. Egyénisége fejlődött, művészi érzéke növekedett. A klasszikus tanulmányok megteremték gyümölcseiket, az öreg Niccolò megszerezte a formaérzéket és most már antik minták nélkül dolgozott. Határozott klaszszikus reminiscentiák most is találkoznak (566. kép), de inkább már csak az egészen érzik meg, hogy mesterük végigjárta az ó-kori emlékek iskoláját, az emberek veszítenek régi aránytalanságukból, közelednek a természetesség felé. A művész érzéke a természet iránt még erősebb lett, a jelenetekben több a valószerűség, az élet, de több az elevenség is, a drámaiság. A pisai nyugodt elbeszélést itt élénk drámai jelenetek váltják föl, a tipikus arcú embereket, finomabb, jellemzőbb vonásúak. A sok kéz munkáját azonban megsinylette a kidolgozás, nem olyan egyenletes, mint a pisain, a relief mélyebb, erősebb, de nem is olyan lelkiismeretesen vésett. — Niccolò Pisano azonban mint tanító mester is nagy volt. Egész művészi nemzedék nőtt föl keze alatt, melynek legkiválóbb tagjai Fra Guglielmo



567. kép. Braye biboros síremléke. (Orvieto, S. Domenico).

d'Agnolo, Arnolfo di Cambio és Giovanni Pisano. Fra Guglielmo (1238—1313 után) a mesterrel közösen véste a bolognai ereklyetartót, az ú. n. Arca di S. Domenico-t, még 1267-ben, melynek reliefjei, S. Domenico és Reginald tettei, valószinűleg a mester tervei szerint a tanítvány kezétől erednek. Ez az ereklyetartó és a szintén neki tulajdonított egyszerű, négyszögletű szószék Pistoiában (S. Giovanni fuorcivitas) az Úr életéből vett kilenc jelenettel hű tanítványnak mutatják a domokos szer-

568. kép. Giovanni Pisano: A betlehemi kisdedek legyilkolása. (Relief, Pistoia, S. Andrea).

zetest. Egyszerűbb, de szegényesebb mesterénél, akitől eltanulta az antik emlékek utánzását, technikája ügyesebb, de az elrendezés kevésbbé változatos, közel jár a modorossághoz, nem olyan művészi.

Arnolfo di Cambio nevével (1232—1301) már a sienai szószék említésénél találkoztunk. Kiváló műépítő is volt, s azonkívül, hogy sokat tanult Niccolò-tól, igen élénk érzéket tanusított a díszes elrendezés s a dekoráció változatos eszközei iránt. Éppen ezért figurális alkotásai kissé kimértek, hidegek, de mint a mester fogékony tanítványa erőt, szépséget öntött el rajtuk. Ő alkotta meg a római

S. Paolo-templom tabernaculumát az oltár fölött és Orvietóban (S. Domenico) de Braye kardinális síremlékét (567. kép). Ez a magasan a falra épített síremlék, alul a csöndesen szendergő, nemes arcvonású kardinálissal, fönt a Madonnával s a hozzá föltekintő két szenttel mintaképe lett a toscanai síremlékeknek. Szorgalmas művész volt: szép templomokat épített, sok szoborművet faragott, és valószínűleg tőle való a Szt. Péter-templom bronzból öntött Péter-szobra is.

A harmadik, a legtehetségesebb tanítványa Niccolò-nak a saját édes fia volt, Giovanni (1250—1320), aki művészi erőre, hatásra magát Niccolò-t is meghaladta. Alig nőtt ki a gyermekkorból, már ott dolgozott atyjával együtt a sienai szószéken, később a perugiai kúton, az ú. n. Fonte Maggiore-n, amelynek hatalmas, huszonötszögű kőkeretét közösen diszítették mozgalmas reliefekkel és nyugodtan álló szobrokkal. Itt már a kiforrott tehetségű fiatal szobrásznak volt tere az alkotásra, de igazi művészi föladatot nem nyujtott az egyszerű diszítés. A XIII. század végén ezt is megkapta: 1298-tól 1301-ig megalkotta a pistoiai S. Andrea-templom szószékét. Fölépítésében összeegyeztette atyjának pisai és sienai szószékeit: olyan díszes, mint a sienai, de hatszögletű s a reliefek tárgya szintén a pisaira emlékeztet, csak a bemutatás helyett adja a sienai mintájára a betlehemi kisdedek legyilkolását. Giovanni atyja nyomdokain halad, de nem a pisai, hanem a sienai szószék reliefjei lebegnek szeme előtt. — Amit atyja második nagy művén megkezdett, a természetet szóhoz juttatni, azt sokkal merészebben, sokkal szabadabban folytatja a fiú. Magánál Niccolò-nál láttuk, mint halad művészete az antik emlékek utánzásától a való élet ábrázolása felé, Giovanni már egészen fölszabadítja magát ezen hatás alól és az élet gyorsan perdülő jeleneteit, a hatalmas embertömegek nyüzsgő világát figyeli meg s azon élénkségükben, természetességükben vési a kemény márványba. Nem nyugodtan elgondolt s tervszerűen elrendezett elbeszélést nyujt, hanem heves, majdnem túlságosan mozgalmas drámai cselekvényt, talán legdrámaibbat a betlehemi kisdedek legyilkolásában (568. kép). Már a sienai reliefeken is láttunk élénk mozdulatokat, itt azonban minden él, mozog, cselekszik, nem a józan értelem, hanem a művész gazdag, de az átélt eseményekből merítő képzelete teremti az alakokat, s azok az érzelem árjától vezetve határozott, erőteljes, jellemző gesztusokkal mutatják, mennyire meg vannak indulva. Az a sok test, amint egymásba kavarodva a fájdalom kínjai,

569. kép. Giov. Pisano: Szibilla (Pistoia, S. Andrea).

a rémület borzalmai között hánykódik, minden izében, minden tagjában él, görcsös mozdulataik szivetrázóan tépik a szemlélő lelkét. Nincs ezekben a reliefekben semmi az északi csúcsíves stílusú művészetből, másként, nem olyan harmonikusan, de sokkal több erővel nyilatkozik meg az érzelem, és még inkább a szenvedély, az indulat. Két külön világ ez, ott a babvirágos Madonna, itt a pistoiai szószék!

Heves érzelmeket tolmácsolván s mindig a legvalóbbszerű módot keresvén közlésükre gyakran túlzásba csap, szertelenségbe téved, a valóság utánzásáért föláldozza a szépséget, a rendet: olyan hiba, melyet el nem kerülhetett. Nagyon sokat akar mondani, nagyon jellemző képet akar nyujtani: több alakot, több mozgalmat visz a térbe, mint a tér természete megkivánná, annyira összezsufolja, hogy nem marad hely a háttérnek. Sokat is dolgozott. Alig végezte be ezt a művét, követte egy hasonló a pisai székesegyház számára (jelenleg töredékei a pisai Museo Civico-ban), még korábban ugyancsak Pistoia számára (S. Giovanni fourcivitasban) egy keresztelő medencét faragott, síremlékeket készített (a legjellemzőbbnek, melyet VII. Henrik neje számára emelt, Genovában vannak a romjai; Museo Civico), úgy hogy a kidolgozás részben segédeire maradt, éppen azért nem mindig egyenletes, még leginkább a főművén, a pistoiai szószéken. Emberi alakjai, bár anatomiailag még mindig nem kifogástalanok, sokat fejlődtek a Niccolò-tól faragottakhoz képest, a tömzsiség eltünt, természetesen karcsúak, s a mozdulatuk szabad, bátor, a test és részei jól mintázottak, s az egész relief magasabb, kiemelkedőbb mint atyja szószékein. Nem ilyen jellemzők Giovannira azok a jelenetek — kevesebb bennük az erő — melyek természetüknél fogva nyugodtabbak (a három király imádása), de viszont nem lévén annyira összeszorítva, az egyes alakok finomabbak, kifejezőbbek. Különösen a szószék sarkaira állított alakok, mint pl. a képünkön (569.) látható szibilla, tünnek ki hatalmas, de nem kiáltó mozdulatukkal, mély, de nem túlzó kifejezésükkel, szép formáikkal. Michel Angelo, a legnagyobb modern szobrász, lelkesedett értük: ez a legméltóbb dicséretük.

Nagy számmal faragott Madonnákat is, amint a gyermeket karján tartja (Pisában kettő is, Padua, Pratoban a székesegyház ú. n. Capella della Cintolájában, Berlin, Torino). Mint égi királynő tekint reánk mindegyik, nyugodtan, fönségesen.

Giovanni Pisano nagyerejű egyénisége meghódította az egész művészvilágot, az ő iskolája diszítette a pisai székesegyház homlokzatát, a battisterót, a S. Maria della Spinát, a sienai dómot, sőt a XIV. századnak nemcsak szobrászatára gyakorolt elhatározó befolyást, hanem hatását még a képirás nagy mestere, Giotto is megérezte. A művészetnek ezek a mozzanatai már más korszakra tartoznak, csak arról az iskoláról emlékezünk meg itt, a melyik legszorosabban csatlakozott a mesterhez.

Sienában már az öreg Niccolò köré egész sora gyűlt a sienai művész ifjúságnak, mely a két Pisano munkáin tanulta meg a képfaragás művészetét. A fiatal Giovanni útján haladtak tovább, meg sem közelítve a mester művészetét, de azért helyük jelentős a szobrászat történetében. Először azért, hogy igen nagy számmal voltak és ha ragyogó képzelettel, világos kifejező erővel, igazi formaérzékkel

nem is dicsekedhettek, a művészet technikájában nagy járatosságra tettek szert, még a festett relieffel is meg mertek próbálkozni (Madonna, az Opera del Duomoban), szende, csinos alakokat tudtak faragni, ügyesen komponált jeleneteket véstek márványba, lelkiismeretesen, szépen dolgoztak: nem voltak elsőrangú művészek, hanem becsületes, törekvő szobrászok, nem minden emelkedettség, nem minden mélység nélkül. Másodszor azért, hogy elszéledtek egész Olaszországban és a Pisano-k teremtette toscanai szobrászatot széles körben elterjesztették, nemcsak a maguk műveivel, hanem tanítványaik révén, akiket mindenfelé neveltek, amerre megfordultak. A legkiválóbb közöttük Tino di Camaiano († 1339), ő ültette át a toscanai képfaragást Nápolyba, megfaragván egy nápolyi segédjével (Gallardo Primario-val) királyasszonyuknak, a magyar Máriának (V. István leánya, II. Károly nápolyi király neje † 1325) síremlékét (S. Maria Donna Regina). Munkáinak javarésze

571. kép. Utolsó ítélet. Relief az orvietói székesegyház homlokzatán.

síremlék, a pisai Campo Santo őrzi a legkiválóbbat, VII. Henrikét. Nem annyira a szarkofágot díszítő apostolok reliefalakjai, mint maga a halott érdekes. Szögletes, beesett arcával, erősen kidomborodó orrával, mélyen ülő szemével, hosszú hullámos hajával valódi arckép, mely természethűségre, jellemző erőre törekszik s mindkét célját megvalósítja. Agostino di Giovanni és Agnolo di Ventura nevét az arezzoi székesegyházban Guido Tarlati püspök emléke (1330) tartja fönn. A hatalmas faragott mű sem építészeti; sem dekorativ szempontból nem jelentős, inkább a jeleneteknek epikusan szemléletes előadásával — sienai sajátság — hat. Maguk az apró szobrok is kezdetleges munkák, épp úgy, mint a művészpár nevéhez fűződő (?) Gastone della Torre firenzei síremlékén (S. Croce, chiostro). Egy negyedik sienai szobrász, Cellino di Nese, megalkotta az első síremléket professzor ember számára (Cino di Sinibaldi), amint tanítványai között a tanári széken előadást tart (1337 Pistoia, székesegyház, 570. kép).

570. kép. Cellino di Nese: Cino di Sinibaldi síremléke a pistoiai székesegyházban.

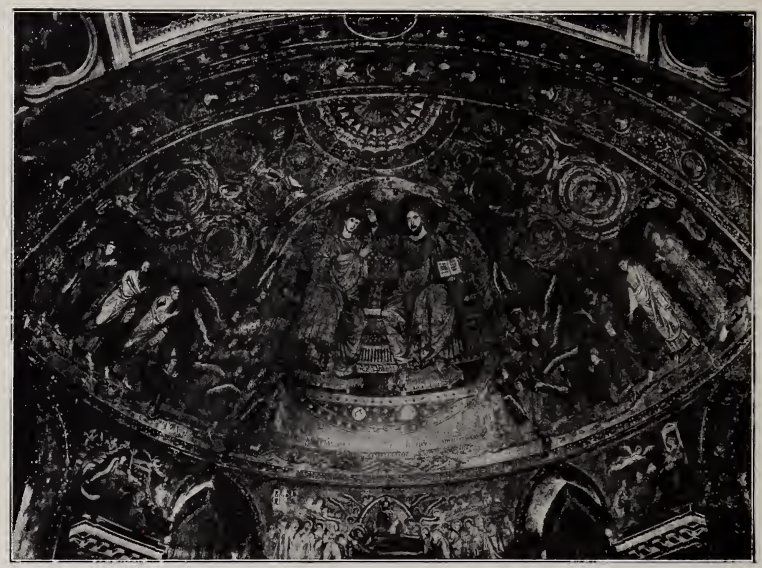
A sienai iskolának legkiemelkedőbb emléke az orvietói székesegyház homlokzata. Egészen külön áll az olasz szobrászat történetében, mert a három kaput határoló négy pillért nem szobrokkal diszíti, hanem relief-lapokkal borítja. Nem is a francia székesegyházak módjára az architektura útmutatása nyomán helyezi el a lapokat, hanem festői módon egymás fölé és mellé illeszti. Az ember teremtését, bűnbeesését és megváltásának mozzanatait mondja el, s az egyes jeleneteket gazdag ágas diszítéssel fonja át. Ki volt a mesterük, nem tudni, csak annyi kétségtelen, hogy több kéz dolgozott rajtuk, és az valószínű, hogy az építőmestere, Lorenzo Maitani, volt egyszersmind a reliefdiszítés tervezője s az ő felügyelete alatt dolgoztak rajta 1310-től 1330-ig sienai művészek. A diszítésnek egy része későbbi eredetű. A reliefek egyformán vannak dolgozva, az alakok megosztásában, megalkotásában eltalálják a relief követelte stílust, de a jellemük és hatásuk különböző. A két középső pilléren a zsidó királyok és birák története s Jézus élete értelmes, de kissé száraz, hideg munka, lendület és erő nélkül, míg a két szélső az emberiség életének kezdő és befejező mozzanatait kedvesen, természetesen festi, élénk érzékkel a test formái iránt, melyet különös kedvvel ábrázol ruha nélkül, de természetesen a test még lágy, nem tudja a csont és izom föltüntetésével egyénivé tenni. A sienai mestereknek jellemző vonásuk, a nyugodt elbeszélő fölfogás, a vonzódásuk a szelid, magukbavonult emberek iránt, különösen a genezis jeleneteiben emelkedik erőre, míg az utolsó ítélet mozgalmas jelenetei (571. kép.) emlékeztetnek a hasonló tárgyú bourgesiakra — mintha közvetetlenül Giovanni Pisano-hoz csatlakoznának kompozicióban és hangulatban.

b) KÉPÍRÁS.

A XIII. század második felének képírása messze elmarad a szobrászat mögött. A falfestés, mely a román korszakban szép jövővel kecsegtetett, alig talált művelőkre s csak az a két technika vonzotta magához a művészeket, melylyel a bizánci szellem, bizánci fölfogás volt összekapcsolva, a mozaik-művészet és a táblafestés. Maguk a művészek sem voltak méltók az erős egyéniségű Pisano-khoz, s az antik emlékek termékenyítő hatását egészen elkerülték. Nem rombolják le ők a korlátokat, csak a régi határokat tágítják, nem alkotnak újat, csak a meglevőt öntik más formába.

Mind a két festőművészet az Itáliában meghonosodott bizánci művészet gyökeréből hajtott ki, de fejlődésük egészen ellentétes. A mozaikfestő századokra terjedő gyakorlatra támaszkodik, megszokta az ábrázolásnak hagyományos, bizánci módját, meg a régi jeleneteket, amelyek egyre ismétlődtek, szigorú, zord tipusokat; most, amint a szomszédos művészetek új formákat fejlesztenek, ha alapjában mindvégig meg is marad a régi nyomon, fokozatosan sok engedményt tesz, kihasználja az új formakincset, és a mozgalmas lelki világ jelenségeire is vet ügyet. Ilyen a művészet fejlődése Rómában, ahol egész sereg mozaikfestő dolgozik. Az élükön Jacobus Torriti, aki a S. Giovanni in Laterano és a S. Maria Maggiore tribunáját restaurálta, részben újrafestette (1287—1295), a Cosmas-ok, s az iskolájukból kinőtt Pietro

Cavallini (S. Maria in Trastevere, jelenetek az istenanya életéből, 1291), végül Filippo Rusutti, aki a század legutolsó éveiben, vagy már a XIV. elején, a S. Maria Maggiore homlokzatát díszítette. Mindezek az alkotások mintha csak arról beszélnének, milyen elkeseredett harc folyt a bizantinizmus és az ébredező nemzeti művészet között. Szolgáljon bizonyítékul a legkiválóbb köztük, a Madonna megkoronázása Torriti-től (572. kép). Az elrendezés, a jelenet fölfogása és megkoncipiálása egészen a régi; a nyugodt, a jelenettől hidegen maradó sablonos alakok

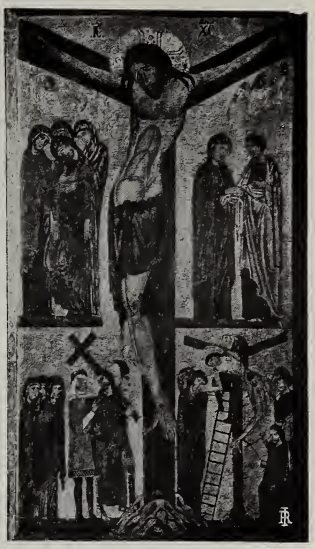


572. kép. Jacopo da Torriti: Mozaik a római S. Maria Maggiore apszisában.

szintén a mult hagyományai: de már az a mozdulat, amint Mária szerényen el akarja hárítani magától a megtisztelést, amint így a szemünk beletekinthet a lelkébe, ez az új idők jele. A változatos, csinos díszítés, a megjavult formák az élénk, de nem rikító színezés (az alap részben azurkék) megint a fejlődő műérzék győzelme.

Hogy azonban az egész mozaik-művészetet mégis annyira megkötötte a mult, azt Toscana bizonyítja. Már maga a firenzei battistero is, ahol a Jacobus szerzetestől még a mult korszakban festett apszis a maga merész újításával nem hatott a század végén készült kupola befestésére. Igaz, hogy Andrea Tafi-n (1250

után, † 1320 után) s a többi olasz művészen kívül (öt-hat különböző kéz munkája a kupola) valószínűleg még egy bevándorolt görög, Apollonio, is dolgozott rajta, akit úgy hozott magával Velencéből Andrea, s akitől ő maga is tanult — ha hihetünk Vasarinak; való az is, hogy már nem kizárólagosan a merev, élettelen formák uralkodnak rajta, de a görög szellemet nem tagadja meg. Még csattanóbb példa a pisai székesegyház apszisában a hatalmas Krisztus, János és Mária között. Cimabue festette, a XIII. század legkiválóbb firenzei mestere.[1] Táblaképein újító volt, itt a tágranyitott szemű, hideg tekintetű, sovány, szögletes arcú Krisztusával egészen a hagyományos eszmevilágban mozog, még a fönséges hatására is hiába tör, megrontja az Úr mozdulata, amint maga alá húzott lábbal ül. A legutolsó körünkbe tartozó firenzei mester Gaddo Gaddi, akinek mozaikjai (Pisa, székesegyház; Firenze, székesegyház; Roma, S. Maria Maggiore homlokzata) sajátságos keverékei az új iránynak, mely lelki mozgalmakat akar kifejezni és — formában, meg a gazdag, pompázó dekorációban — a réginek.



573. kép. Krisztus a keresztfán. (Firenze, Galleria Antica e Moderna).

A bizánci táblaképek divata már a román korban utánzásra bírta az olasz festőket, a XIII. század második felében pedig olyan buzgalommal vetik magukat a művészetnek erre az ágára, hogy ebben a rövid időszakban a legtipikusabb olasz festőmódnak tarthatjuk. A technikát, a temperafestést, arany alapot, a sötét színezést, zöldes arctónusokat átvették a bizánciaktól és sokáig meg is tartották, még a formákban sem újítottak, hanem a kifejezésmódban, az emberi lélek megnyilatkoztatásában tértek el mestereiktől. Íme ebben nyilvánul a mozaikfestés és a táblaképek fejlődésének ellentétes menete, ez magyarázza, miért kapcsolódott a haladás a táblaképekhez.

Az új művészet még a szobrászatnál is kizárólagosabban Toscaná-ban virágzott. Mintha az egész félsziget művészeti energiája ehhez a kicsiny, de a természet kincseivel gazdagon megáldott tartományhoz lett volna kapcsolva! Több festő nevével találkozunk, akik a század közepétől kezdve mind sűrűbben készítik a festett táblákat. Egyéniségnek még nincs nyoma, mind egyformán a bizánci

[1] Máriát 1321-ben a pistoiai Vinicius festette.

tradiciókat folytatják. Invenciójuk szegényes, más jellemű képet nem tudnak festeni, mint a már ismert módon a megfeszített Krisztust, vagy a fatábla közepére egy nagyobb szentet, esetleg jelenetet, köréje pedig kicsiny négyzetekben apró jeleneteket, egészen a miniátor szellemében. A hatalmas keresztek, rajtuk a megfeszített Megváltóval, nagy számban találhatók a toscanai műgyűjteményekben. A mult korszak hasonló ábrázolataihoz képest nagyot haladtak, biztosabb a rajz, közeledik a természethez — de azért még mindig esetlen — s megkísérti a Megváltó arcán a fájdalmat kifejezni. Egyik-másik, pl. a firenzei Uffizi hosszú folyosóján függő (festője ismeretlen), ezt a lelki mozgalmat a maga tökéletlen eszközeivel csak nagy túlzások révén tudja ábrázolni; a kín annyira eltorzítja az arcot, hogy a borzalmas hatását teszi a szemlélőre. A másik csoport táblaképei közül érdekesebbek egy ismeretlen bűnbánó Magdolnája (Firenze, Gall. ant. e mod.), az arezzói Margaritone Szt. Ference (Firenze, S. Croce) és Madonnája (London, National Gallery), Berlinghieri Bonaventurától a Madonna és a megfeszítés (573. kép; Firenze, Gall. ant. e mod[1]). A középső alakokban csak lassan-lassan töri meg a merev, élettelen bizánci modort egy-egy új, valószerű mozzanat, pl. a szemnek finomabb metszése, a fejnek szelíd meghajtása; a környező jelenetek rendesen túlságosan sötét és mély hatású színekkel (sötét vörös, feketés kék) vannak festve, az alakok egészen aprók, esetlenek, sokszor groteszkek (nagy a fejük és végtagjaik), eleinte teljesen a reliefek módjára egymás mögé vannak állítva és csak a korszak végén mutatkozik némi érzék a csoportosítás iránt.

A toscanai városok közül ekkor Firenze emelkedett ki, mint a festészet egyik középpontja. „1240-ben, Fiorenza városában, a Cimabuek előkelő családjában egy fiú született, Giovanni, aki arra volt hivatva, hogy a képírásra az első fénysugarat vesse", mondja Vasari. Ez a Giovanni Cimabue tette híressé a firenzei képírást táblaképeivel, mozaikjaival, freskóival. Cimabue, bármennyire megcsodálták is kortársai és életírója, még egészen a XIII. század művésze, aki nem tagadja meg azt az iskolát, mely művészetét nagyra nevelte, a bizáncit. Három fönnmaradt táblaképe, mindegyik a Szűz karján ülő kis fiával — a Louvreban, a firenzei Gall. ant. e mod.-ban és a legkésőbbi, legkiválóbb a S. Maria Novellában, az ú. n. Madonna Ruccellai — már a földolgozott tárgynál, hatalmas méreteinél, egész technikájánál és kivitelénél fogva olyan művésznek mutatják be Cimabue-t, aki nem lépett a merész újítás ösvényére, hanem a meglévőt iparkodott szebbé, kedvesebbé, valóbbszerűvé tenni. Szépség és bensőség, ez az a két mozzanat, melyben messze meghaladja minden előzőjét. A Ruccellai Madonnán (574. kép) az anya és gyermeke már vonatkozásba lépnek, a Szűz jobbját a fiú lábán nyugtatja, az meg, még mindig öreges egy kissé, anyja felé terjeszti kezét: érezzük, hogy a szeretet fűzi őket össze. A trónus mellett térdelő angyalok is e jelenet felé irányozzák tekintetüket, egységbe olvadnak a főjelenettel. A Madonna arca és az angyaloké egészen bizánci metszésű, de mennyi szépség ömlik el rajtuk. Megadás tükröződik az anya szemében, szelíd báj az arcán, az angyalokén

[1] Képtári címe helytelenül: Fatti della vita di Gesù Cristo.

hódolat. Egyszabású ugyan mindannyiuk arca, de a gazdag, szőke hajuk, amint hullámosan omlik mezítelen nyakukra, szelíd, bájos arcuk, kedves, vonzó, térdeplő mozdulatuk, ruhájuknak enyhe, nyájas színei (rózsaszín, égszínkék, tengerzöld), művészi redői, testüknek természetes, finom formái, diszkrét, szende, harmonikus

574. kép. Cimabue: Madonna Ruccellai. (Firenze, S. Maria Novella).

alkotássá teszik és a bizánci alapra támaszkodó itáliai művészetet igen magas fokon állítják szemünk elé. Cimabue mint freskó-festő is igen kiváló helyet szerzett magának az olasz művészet történetében. Az Assisiban festett freskóiról a következő kötetben lesz szó kapcsolatban a többi assisi falképpel.

A másik toscanai város, ahol a XIII. század egész folyamán virágzott a képírás, Siena volt. Még ma is meglepő templomainak és mintaszerűen rendezett múzeumának (Istituto di Belle Arti) gazdagsága, és ha a megmaradt emlékeket vizsgáljuk, valóban pezsgő művészi életre, erős érzékű, műértő közönségre és tehetséges festőkre következtetünk a XIII. században. Eleinte teljesen a bizánci műalkotásokat utánozták, olyan buzgalommal és meggyőződéssel, hogy a görög művészet hosszú időre reányomta bélyegét a sienai alkotásokra Nincs is különbség a meginduló sienai táblafestés és azon toscanai művek között, melyeket föntebb ismertettünk, csak annyi, hogy a magas dombon, a nagy világtól félreeső Siena művészete még elmaradottabb. Ezeken a bizánci szellemű festményeken szintén a kis jelenetek a leggyakoribbak, apró, rosszul rajzolt, élettelen, merev alakokkal, teljesen kifejezéstelen arccal. A színezés megegyezik a firenzei táblaképekével, de még rikítóbb, s a természettel még jobban ellenkező (az épületrészletek is zöldek, rózsásak, kékek). Majd, a század második felében, el-elveszti a régi iskolának egy-egy maradi tulajdonságát és mivel a városnak, mint minden jelentősebb olasz városnak, megvolt az egyéni jelleme, lassanként ennek színét kezdik magukra ölteni e kezdetleges alkotások is. Általában a többiekkel szemben a szenvedélyes jelenetek kerülése jellemzi (ritkák a megrázó keresztrefeszítések), helyettök a szelíd érzelmesség hatja át a festőket és műveiket, éppen azért szeretik a Madonnát ábrázolni, a szelíd isteni asszonyt, úgy hogy ezek az ábrázolatok határozottan jellemző vonásai művészetüknek. Kezdetben ez az érzelmi meghatottság, ha meg

575. kép. Guido da Siena: Madonna a gyermekkel. (Siena, Palazzo Comunale).

is tud szólalni, inkább komikus, annyira ügyetlenek a kifejezés eszközeinek megválogatásában. Fokozódik a technikai ügyességük, nő a bátorságuk a komponálásban, a gesztusok megrajzolásában. Jellemző a sienai festőkre a pompakedvelés a ruhákban, különösen a nagy méretű ülő alakoknál, ahol az élénk színű szövetet, bizánci divat szerint, ráncok gyanánt keskeny, fonalszerű arany csíkok tarkítják, melyek az öl felé futnak össze. Ezt a fényes, tarka ruhát elvétve még a legnagyobb festőiknél is megtalálni, sőt elterjedt divat volt egész Toscanában (Cimabue mozaikja). Ebből a korból való az első nevesebb festőjük, Guido di Graziano da Siena, akinek az Istitutóban és a firenzei Uffiziben lévő állítólagos Madonnáján kívül a sienai Palazzo Comunaleben van egy kétségtelen, hitelességű, de helytelen keletű (1221) és a XIV. sz.-ban restaurált képe (575. kép). A XIII. század hetvenes éveiben készült kép körülbelül azon a fokon áll, mint Cimabue Madonnái. Tipusa, tartása, színezése egészen bizánci, kicsiny száj, hegyes áll, zöldes arcszín vörös foltokkal: minden arra emlékeztet. Féloldalt hajtja fejét, arcából azonban hiányzik minden keménység, csak csöndes melancholia tükröződik belőle. A gyermek még mindig az az öreges ifjú, amilyennek Bizánc kivánta, de haja göndör, arca telt s lába mezítelen: mégis közelebb áll egy fokkal a reális ábrázoláshoz.

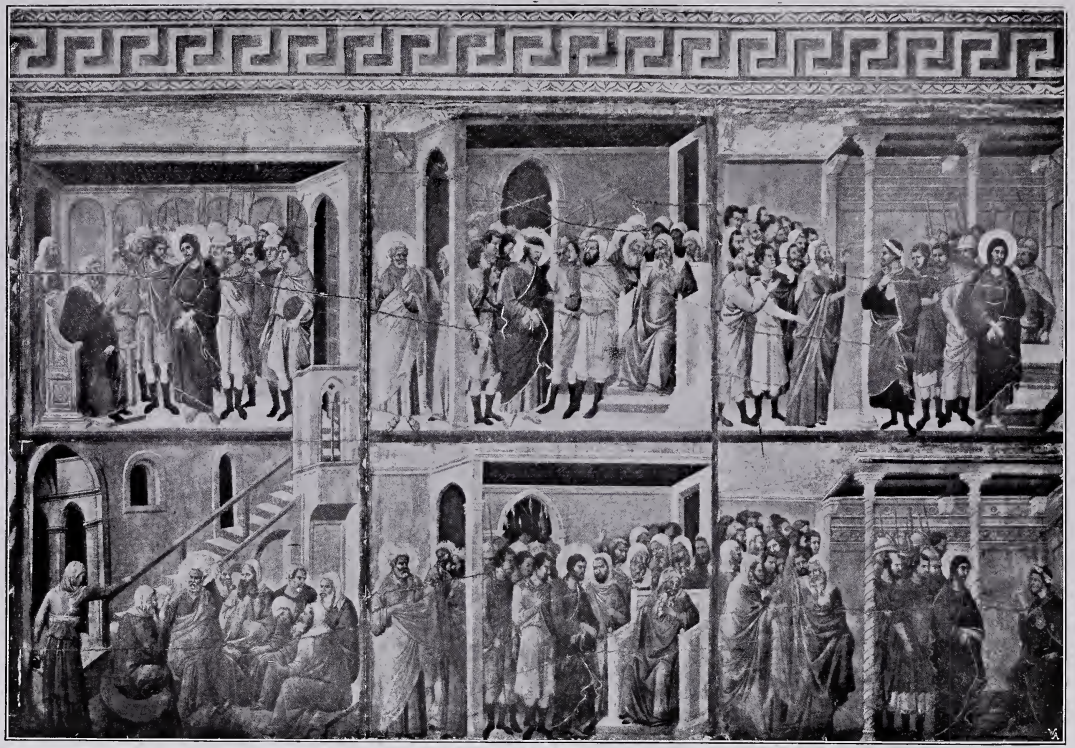
576. kép. Duccio: Madonna a gyermek Jézussal. (Siena, Opera della Cattedrale).

A legkiválóbb sienai festő, akinek már kartársai és maga a város is megadta a méltó elismerést, Duccio di Buoninsegna volt (1260). Több Madonna viseli Sienában a nevét; mindegyiknél jelentősebb alkotása azonban az a nagy oltárkép, melyet eredetileg a sienai székesegyház számára festett (1308—1310), de később szétszedtek s most két darabban az Opera del Duomóban függ. Ez a kettős kép, a szentek között trónoló Madonna karján a gyermekkel az egyik, s huszonhat mozzanat az Úr életéből a másik felén, az olasz képírás legnagyobb dicsősége Giotto föltüntéig. Már a Madonna is (576. kép), bár még mindig erősen megérzik rajta az elmult század bizánci szelleme, meghaladja mind Guido da Siena, mind Cimabue Madonnáját, és bár emlékeztet sokban a firenzei képre, szelídebb, bensőbb, meghatottabb, a színek harmoniája ruháján kellemesebb (sötétkék, violával bélelt köpeny, sötét vörös kicsillanó alsó ruha), angyalaiban még

több a szépség — a sienai jellemző vonások a legmagasabb fokra emelve — de igazi mesterművének mégis a huszonhat történelmi jelenetet tartom. Alig mérhető a távolság, amely ezeket az élénken, érthetően elbeszélt jeleneteket a bizánci modorú, régebbi apró alkotásoktól elválasztja. A legjobb miniatür képekkel vetekszik merész kompoziciójuk. A művész roppant sok alakkal dolgozik, és igen ügyesen tudja őket elosztani a térbe, a szereplők mozgalmas csoportokat alkotnak, amelyben mindegyikük részt vesz, élénken gesztikulálva és beszélve. Van minden jelenetnek középpontja, amelyhez hozzáfűződnek a tekintetek; az arcok kifejezők, érzést, lelki tartalmat lehet róluk leolvasni. A kosztüm is jól van megalkotva, változatos, szabad, természetes nagy redőket vető. A háttér arany, de Duccio gondoskodik arról, hogy gazdag architekturával vagy a természet ábrázolásával szüntesse meg az egyhangúságot. Különösen sikerültek a lombos fák, s a nagy sziklatömegek. Itt már valóban jól megkoncipiált esemény pereg le a szemünk előtt, még nem drámai ugyan, de ha epikus részletezéssel és nyugalommal is, festői módon előadva. Nem a hiányaira kell tekintenünk, a tipusok kicsiny számára, az ismétlődő mozdulatokra, a perspektivai tévedésekre, a rajz néhány hibájára, a színezés tarkaságaira, hiszen ezek közösek minden előző művészszel, hanem az elsőroltuk kiválóságokra, amelyek Duccio sajátos erényei: kétségkívül itt tetőződik a középkori olasz képírás (577. kép).

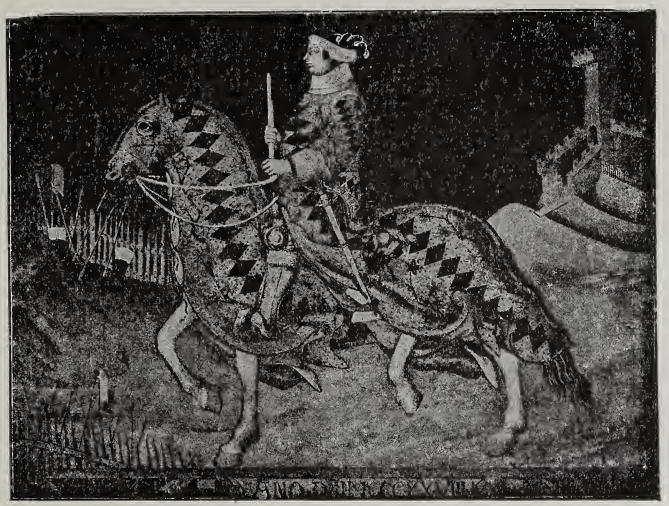
578. kép. Simone Martini és Lippo Memmi: Angyali üdvözlet. (Firenze, Uffizi).

A XIV. század Giotto-val az élén, más úton haladt, merész drámai kompoziciók, jellemző erőtől dagadó jelenetek kerülnek a falra és a fatáblára — ez már nem olasz gotika. Siena azonban XIV. századi műveivel még a letünt korhoz tartozik, mert nem Giotto, hanem Duccio nyomán fejlődött, s annak a sürgő festői törekvésnek, mely az egész századon keresztül mozgalomban tartotta a sienai művészeket, egyik gyökere a bizánci művészetből, a másik Duccio-éból



577. kép. DUCCIO: Jelenetek Jézus életéből. (Siena, Museo dell'Opera della Cattedrale).

szívja a tápláló nedvet. Mesterük Duccio, nem az, aki az oltárkép történeti jeleneteit festette, hanem, aki megalkotta a másik felét a Maestà-t, a Madonnát. E korszak festői, első sorban Segna di Bonaventura és Niccolò di Segna, a legnagyobb kedvvel Madonnákat festenek. A maguk eredeti színezésével, a szürkéskék és zöld tónusokkal, mely a sienai képeknek olyan sajátos, a renaissance nagy festőiig (Sodoma) fönnmaradó jellemet, olyan diszkrét, tört fényű hangulatot ad, másrészt vonzódásukkal a csillogó arany, az ékes, mintázott ruhák iránt, két egymással kapcsolatos törekvésnek hódolnak: szelíd, érzelmes lelket akarnak



579. kép. Simone Martini: Guidoriccio da Fogliano. (Falkép a sienai Palazzo Comunale-ben).

lehelni bájos, kedves alakokba. Amit már Guido da Siena-nál és még nagyobb mértékben Duccio Maestà-jánál láttunk, az egyre fokozódik, a megfestett személyeket mindinkább áthatja az érzelem, mellékes lesz az elbeszélt esemény, a fő, milyen hatást tesz a szereplőkre. Bensőség, megihletettség tükröződik az arcokon, párosulva olyan fokú bájjal és szépséggel, amilyenre a firenzei művészet még a XIV. században sem mert gondolni.

Duccio után a legkiválóbb sienai mester Simone Martini volt (1285?—1344?), akit nemcsak barátja, Petrarca, nemcsak szülővárosa becsült meg, hanem meghívta őt sok városon kívül Róbert nápolyi király és XII. Benedek pápa is (Avignonba). Assisi freskóit most mellőzve csak főművéről, a sienai Palazzo

Comunale hatalmas Madonnájáról emlékszünk meg (1315). Magas, gót motivumokból alkotott trónuson, melynek háttere már nem arany, hanem sötétkék, angyalok és szentek között ül a Szűz, mozdulatlanul, de finom, leányos arcán égi szépség ömlik el, és szerényen, szendén, megilletődötten néz el. Még inkább szembeötlik az érzelem kifejezésének finomsága azon táblaképén, melyet sógorával, Lippo Memmi-vel együtt festett a sienai székesegyház számára (jelenleg Firenzében, Uffizi, 578. kép) az angyali üdvözlet-en. A Madonna, mintha megijedne az isteni kijelentéstől, visszariad s szelíd arcára kiül az aggodalom határozott jele. Mily rosszul van megrajzolva e négy személy alakja (a két szent a kép szélein, St. Ansano és S. Giuditta, ábrázolatunkból hiányzik), mintha a ruha nem födne testet, és mégis, mennyi kedvesség az aranytól, világos színektől csillogó képen, mennyi finomság a formákban, (p. milyen bájos a fehér harangvirág a kép közepén), mennyi szépség az arcban. Simone Martini nagyszámú táblaképeit mellőzve, bemutatjuk még egy freskóját, Guidoriccio da Foglianónak, a firenzeieket verő sienai hadvezérnek, lovas képe mását (579. kép). A sötétkék háttérből élesen emelkedik ki a jól megrajzolt lovas alak ; vezér arcán portraitszerű, jellemző, kifejező vonások ismerszenek föl, mozdulata, amint a lovat megüli, könnyed, természetes.

580. kép. Pietro Lorenzetti: Madonna a gyermekkel. (Firenze, Uffizi).

Lippo Memmi-t, ki táblaképein is sógora hű tanítványaként mutatkozik, sőt freskója S. Gimignanóban (Palazzo Publico) egyenesen másolat Simone Martini-é után, s a többi kisebb egyéniségű sienai festőt figyelmen kívül hagyjuk s arra a kettőre térünk, aki némileg kiemelkedett a szűk sienai körből s a nagy firenzei mesternek, Giotto-nak műveit is tanulmányozta. A két Lorenzetti ez, Pietro és Ambrogio di Lorenzo. Testvérek voltak, egyidőben, a XIV. század második negyedében működtek mint táblakép- és freskófestők. Mindketten szorgalmasan forgatták

581. kép. A jó kormányzás. (Siena, Palazzo Comunale).

az ecsetet, a sienai és firenzei gyűjtemények még ma is több munkájukat őrzik. Az idősebbik, Pietro, kisebb szabású művész volt, freskói közül nem maradt fönn egy sem, táblaképein pedig szorosabban csatlakozik a többi sienai művészhez. Madonnákat és szenteket festett, valamint kisméretű jeleneteket szentek életéből, keresi a pompát, a csillogó aranyat s azt az ellentétet a ragyogó háttér és szürkészöldes főalak között, amelyre föntebb hivatkoztunk, mint sienai sajátosságra. Legkiválóbb alkotása, melyen leginkább érzik Giotto hatása, Mária születése (Siena, Opera del Duomo), de legtipikusabb és egész fölfogására legjellemzőbb a firenzei Uffizi Madonnája (580. kép), ez a tipusaival Simone Martini-re emlékeztető táblakép. Még a világos színezés, a világos kéknek és rózsaszínnek enyhe harmoniája is segíti a szende Szűz és bájos angyalok keltette benső, kedves hangulatot. Bátyja, Ambrogio, még táblaképein is meghaladja, biztosabban rajzol, képein az arany alapból élesen, finoman válik ki az egyes alak vagy az egész jelenet. Nemcsak bájosak szőke szentjei, nemcsak arcukon fejezi ki a mély érzelmet (L'annunziazione, Siena, Istituto), hanem ügyesen osztja el őket a térbe, beszédes mozdulatokkal teszi a jelenetben részesekké (La deposizione u. o.). Még nagyobb volt, mint freskófestő. Alkotásaival igen mostohán bánt az idő. A sienai Palazzo Comunaleben festett ciklusából kettő majdnem egészen elpusztult, a harmadikat is erősen megviselte az idő. E három allegorikus alkotás az államkormányzás eszméjét testesíti meg költői formában. Az első, a legépebb, a jó kormányzás (Il buon regimento; 581. kép), azt mutatja, mint hatja át a bölcseség, az igazságosság és egyetértés jó szelleme (a kép balfelén) az állam vezető férfiait (a kép alján) és a hét erénytől környezett uralkodót (Siena város megszemélyesítése). Kétségtelen, hogy ezt a művészi földolgozásra nem alkalmas tárgyat a művész csak a legnagyobb erőmegfeszítéssel (mindenféle tájékoztató fölirattal) és mesterkedéssel tudta a politikai tudományok köréből a művészet birodalmába átjátszani; ennek a mesterkéltségnek a hideg, lelketlen allegorizálásnak következménye az a szárazság, költőietlenség, amely az egész alkotáson elömlik. És mégis, ha figyelmes szemmel, érdeklődő lélekkel vizsgáljuk ezt a szinevesztett alkotást, ha elmerülünk az egyesbe, hogy úgy emelkedjünk az egészhez, nem tudjuk magunkat kivonni a képnek mély, megindító hatása alól. Mennyi finomság van az erények arcában s az egész Pax alakján, mennyi szépséggel egyesült erő a baloldali Justitián, mennyi meghatottság és szelídség a Concordia szemében, milyen eleven és jellemző a tanácsosok menete, milyen természetes és változatos a lovasok és polgárok arckifejezése. Így, az egyes szépségektől megvesztegetve, még az egésznek gondolati tartalmával is megbarátkozunk, az is veszít merevségéből, prózaiságából. A másik két kép a jó és rossz kormányzás következményeit ábrázolta, az előbbi ma is meglep gazdag változatosságával, mozgalmasságával, genreszerű üde jeleneteivel, melyek részint a szabad természetben, részint nagyarányú épületek között, a város (Siena) utcáin folynak le. Kiszakított darabok a XIV. század kulturájának történetéből, élénken, kedves naivsággal elbeszélve.

Az egész XIV. század és a XV. eleje Sienában a Lorenzetti-ek hatását érezte meg, akik utánuk következtek mind, Andrea és Lippo Vanni, Bartolo di

Fredi a XIV. század végén, Taddeo és Domenico di Bartolo már a XV. század elején, táblaképeiken, falfestményeiken őket követték. Mialatt kint, Toscana fővárosában és Firenze hatása alatt a vidéken, Giotto művészete termékenyítette meg a művészek képzeletét, a sienai művészek a maguk külön útain jártak, mind jobban elmaradva a föltörekvő új irány mögött, mind jobban veszítve fontosságban. A szelíd, érzelmes Madonnák a maguk díszes ruhájukban — különösen kedvelték az arany csillagokkal telehintett kék köpenyt — egy századdal előbb még számot tettek volna a művészetek történetében, a quattrocento hatalmas firenzei mesterei mellett azonban a régi művészeti kincset fogyasztó sienai mesterek (p. Sano di Pietro) a jelentéktelenség homályába sülyednek. Kiemeljük itt a közöttük lehetségesebbnek, Taddeo di Bartolo-nak falfestményeit a sienai Palazzo Comunaleben, amelyek ügyesen elrendezve a régi eszközökkel és művészi fogásokkal, de poétikusan mutatják be Mária halálát (582. kép).

Császár Elemér.

582. kép. Taddeo di Bartolo: Szűz Mária halála. (Siena, Palazzo Comunale).

V. RÉSZ.

MAGYARORSZÁG KÖZÉPKORI KÉPZŐMŰVÉSZETE.

1. ŐSKERESZTÉNY ÉS NÉPVÁNDORLÁSKORABELI ELŐZMÉNYEK.

Magyarország szerepe Európa művészettörténetében Szent István királyunk korával kezdődik. Az ország területe azonban, s különösen a Dunántúl, már jóval a magyarok bejövetele előtt is jelentős színhelye volt a keresztény kulturában gyökerező művészetnek.

A régi Pannoniában a kereszténység a III. század folyamán kezd terjedni s nyomában itt az őskeresztény művészet hajtásai is gyökeret vernek.

Abból az eleven hitéletből következtethetünk erre, amelynek a szirmiumi érsekség főhatósága alá tartozó pannoniai hitközségek a színhelyei voltak s a melyről a keresztény egyháztörténelem is nem egy érdekes vonást jegyzett föl. Írott adatok bizonyítják, hogy a pannoniai városokban a IV. és V. században már kőből épült bazilikák hirdették Isten dicsőségét. Egyes, gyér számban ugyan, de napjainkig fönnmaradt emlékek arról tanúskodnak, hogy Pannonia őskeresztény művészete jóval közelebb állott Róma művészetéhez, mint a pogánykori, amelyet általában ügyefogyott provincializmus jellemzett.

A pannoniai őskeresztény bazilikák a népvándorlás folyamán nem igen enyészhettek el, amint hogy több jel vall arra is, hogy a kereszténység sem veszett ki teljesen viharai közben. A régi őskeresztény bazilikákból mindazonáltal alig maradt ránk egyéb, mint néhány monolith-gránit oszloptörzs, amelyet, mint látni fogjuk, helylyel-közzel az Árpádok korában emelt templomaink építésénél is fölhasználtak, ezek átalakításakor azonban később innen is kiküszöböltek.

Az őskeresztény művészet legjelentősebb magyarországi emléke a pécsi cubiculum. (583. kép.) A közel negyedfél méter hosszú s három méter széles, téglából falazott, dongaboltozatos alacsony épület szabálytalan négyszögalakú kicsiny előcsarnokával alighanem egy IV. századbeli kettős kápolna földalatti maradványa, melyet hajdan

véges-végig falképek díszítettek. A bejárattal szemben, a keskenyebb fal ablakszerű fülkéje mellett kétfelől Péter és Pál apostolok antik viseletű alakja maradt ránk s közöttük a fülke fölött köralakú keretben Krisztus monogrammja. A boltozat oldalsó mezőit jobbfelől Jónás próféta története, a három babiloni ifjú és Noe bárkájának képe díszítette. A boltozat mennyezeti részén szimmetrikus csoportosításban virágbokréták s növényi indák között pávák, galambok és öt médaillon látható. Ez utóbbiak közül négy egy-egy ifjú mellképét ábrázolja, a középsőbe

583. kép. A pécsi cubiculum belseje. IV. sz.
(Groh István vizfestménye nyomán a Műemlékek Orsz. Bizottsága gyűjteményében).

Krisztus monogrammja került. Tárgyát, jelképes felfogását és stíljét tekintve, ezt a díszítést bizvást a római katakombák falképei közé sorozhatnók.

Pannonia őskeresztény művészetének apróbb emlékei sem igen különböznek azoktól, amelyek ugyanezen időből Itália klasszikus földjén maradtak ránk. Ilyenek a Krisztus-monogrammos kőkoporsók; a hallal, Krisztus ez őskeresztény jelképével díszített mécsesek, amelyek különösen Szombathely, a régi Sabaria környékén maradtak nagyobb számmal ránk.

Az őskeresztény iparművészet legérdekesebb pannoniai emléke azonban a Nemzeti Múzeumban őrzött szegszárdi vas diatretum, ez a kettős üvegfalú csésze,

amelynek külső burokjából a következő felírást köszörülték ki: λεῖβε τῷ ποιμένι πίε ζήσεις; magyarul: áldozzál a pásztornak, igyál, üdvözülsz.

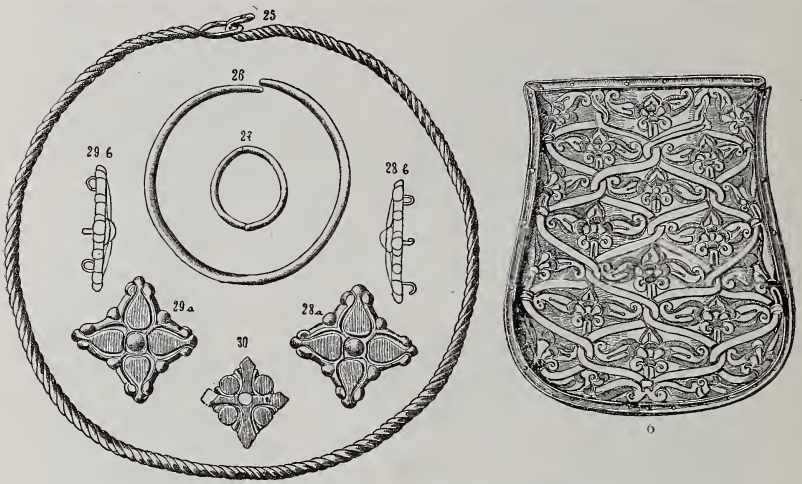
Pannoniában, miután Dáciát már jóval régebben elvesztették, a rómaiak uralma az V. század folyamán szűnik meg. A rómaiasság azonban s ezzel a keresztény vallás itt távolról sem enyészik el teljesen. Pannonia lakossága már a római uralom idején is jórészt ide telepített és többé-kevésbbé elrómaiasodott barbár

584. kép. Rekeszes ötvösművű fibulák Szilágy-Somlyóról. (Budapest, Nemzeti Múzeum).

népekből állott. A népvándorlás hullámai közepette, amelyek a római birodalom határait ostromolják, a szélrózsa minden irányából délnyugat felé áramló népek nem zárkózhattak el a fejlett római kultúra hatása elől, akár békés, akár ellenséges érintkezésbe kerültek az antik műveltség képviselőivel.

A régibb középkor folyamán egymás után Magyarország mai területére kerülő s itt hol hosszabb, hol rövidebb ideig tartózkodó népek művészetéről csak igen halvány fogalmat nyujtanak azok az apróbb emlékek, amelyek hol véletlenül fölszínre került, hol rendszeresen fölásott sírokban maradtak ránk. A modern

művészettörténelem ez emlékeket újabban egyre behatóbb figyelemre méltatja s okkal-móddal azt a hatást is kutatja, amelyet ezek a középkori keresztény képzőművészetre gyakoroltak. E kutatások eredménye ma még igen kétes értékű. Bizonyos csak az, hogy a népvándorláskori emlékek hosszú sorozatában, mint a tétován bujdosó lidércfény, minduntalan fölcsillan az antik művészet hatása. Találtak barbár sírokat, amelyek ékszerei merőben a római iparművészet alkotásai s ajándékként, vagy vásár útján, vagy pedig zsákmányként kerültek azok birtokába, akikkel eltemették. Ilyenek a sárosmegyei Osztropatakán 1790-ben talált III. századbeli sír régiségei, többek közt egy emberi maszkokkal, állatokkal s indákkal díszített ezüst



586. kép. Honfoglaláskori ékszerek Galgóczról és Székesfehérvárról.
(Budapest, Nemzeti Múzeum. Hampel: A régibb középkor emlékei c. művéből).

csésze és egy latin feliratos fibula, mely a bécsi császári gyűjteményben látható. Az előbbivel egykorú, de csak 1865-ben fölásott osztropataki sír emlékei, a szfinxekkel díszített vertművű ezüst lemezek, fibulák és egyéb ékszerek a Nemzeti Múzeumban jobbára szintén a római provinciális iparművészet alkotásai.

A régibb középkor emlékeivel Magyarországon Hampel József foglalkozott tüzetesen. A munkáiban ismertetett régiségek sorában a legnevezetesebbek a szilágysomlyói és a nagyszentmiklósi kincsek. Az előbbi a IV. századból maradt ránk s emlékei sorában a keleti eredetű rekeszes ötvösség alkotásai, a tokosan foglalt almandinokkal díszített fibulák a legérdekesebbek, amelyek finom formái ismét az antik művészet hatására vallanak. (584. kép.) A rekeszes ötvösség emlékeit a nyugati gótokkal szokás kapcsolatba hozni, s alkotásai, nyugati Európában keresztény

585. kép. A nagyszentmiklósi kincs. Bécs.
(Hampel: A régibb középkor emlékei c. művéből).

egyházi célokra is alkalmazva sűrűn fordulnak elő, szinte a VIII. századig jelezve vándorlásuk és településeik útját.

Húnoknak tulajdonítható sírokban nálunk eddigelé csak vajmi jelentéktelen tárgyak kerültek fölszínre: fülbevalók filigrános csüngőkkel, fibulák, gyűrűk s

587. kép. A petőházi kehely. Soproni Múzeum. Hampel: A régibb középkor emlékei c. művéből).

egyéb ékszerek. Priskos Rhetor Attila udvaráról írván, sokkal fényesebb képet tár elénk kulturájukról. A valamikor Attilának tulajdonított nagyszentmiklósi kincs jóval későbbi eredetű. A 24 darabból álló páratlan aranyedény-sorozat még a XVIII. században a bécsi császári múzeumba került s a népvándorlás avar-bolgár korabeli emlékcsoportjához tartozik. (585. kép.) Az antik formájú edényeket klasszikus

és keleti elemekkel vegyülő sajátságos díszítés jellemzi, amelynek különösen fantasztikus figurális elemei emlékeztetnek Elő-Ázsiára. A keresztény emblémák és görög feliratok bizonysága szerint, amelyek az edények egy részén láthatók, e kincs tulajdonosai — Hampel szerint két bolgár társfejedelem — már keresztények voltak.

A nagyszentmiklósi griffes szelencén és a kerek csészéken az antikra emlékeztető indadísz helyett egymást keresztező merev vonalas díszítést látunk, mely némileg a palmettára emlékeztet s amelyhez hasonlóval honfoglaláskori pogány magyar sírok emlékein is találkozunk. Ez utóbbiak ruha és lószerszámok díszítésére használt vertművű ezüst lemezek, rózsaalakú pitykék és szívalakú csüngők, amelyek mélyebb részeit megaranyozták. (586. kép.) Motivumaik eredetéről már sokat vitatkoztak, de eddig csak általánosságban mondhatjuk, hogy keleti eredetűek. Az ezüstlemezek motivumainak vég nélkül egymásba olvadó kompozicióját s a motivumok vésett árnyalásából leginkább talán arra lehet következtetni, hogy e díszítés textil eredetű s mintájául alighanem azok a keleti szaracén selyemszövetek szolgáltak, amelyekben, mint tudjuk, a honfoglaló magyaroknak nagy kedvük telt. Egyébiránt a pogány magyaroknak művészi ízléséről, a honfoglaláskori sírok pitykéi és ezüstlemezei is csak vajmi hézagos képet adnak. Sokkal élénkebb fényt vet erre a bíborban született Konstantinos császár rendelete, akinek ugyancsak kényes ízlésű bizánci udvarában a testőrség magyar tisztjeinek ünnepélyek alkalmával a maguk nemzeti öltözetében kellett megjelenniök.

588. kép. Az aracsi emlékkő. X—XI. század. (Budapest, Nemzeti Múzeum).

Német műtörténetírók általában textil eredetűnek és északi germánnak tartják azt a díszítő stílust is, amely a longobardok uralmának vége felé Itáliában a kőfaragásban kap lábra s a VIII. és IX században Európa-szerte sokfelé elterjed. Ezt a longobard stílt két- vagy többágú szalag-, vonal-, illetve kötéldísz jellemzi s elrendezéséből, valamint tarajosan csoportosított indaszerű járulékaiból valószínű, hogy az antik indadíszítés, főleg keretdíszítések értelmetlen utánzásából keletkezett. Nálunk a fonatos díszítésnek alighanem a petőházi kehely a legrégibb emléke, amely a soproni múzeumban látható. (587. kép.) A hajdan aranyozott rézkehely

nem oly díszes ugyan, de a VIII. századbeli kremsmünsteri Taszilo-kehelylyel (107. kép) szinte azonos formájú s mestere vagy tulajdonosa felirata szerint Cundpald volt.

Az avarok leveretése után a VIII. században a mai Dunántúl és Dunáninnen is a kereszténység a frankok pártolása mellett újjáéledt. Az ó-keresztény bazilikákat mindenfelé alighanem helyreállították s a IX. és X. században több helyütt új templomok is épültek. Ez utóbbiakból azonban szinte csak egy-két kő maradt ránk. Ilyenek a Nemzeti Múzeumban az aracsi emlékkő Torontál vármegyéből, melyet Gerecze Péter talált s amelyen hármastagú fonatos díszítésén kívül a rajta levő pap féldomborművű alakja s a latin felirat is érdekes. (588. kép.) Ide sorozható a zalavári párkányrészlet s az a pompás díszítésű kőkoporsó is, amely alighanem Székesfejérvárról került a Nemzeti Múzeumba s amelynek keskenyebb

589. kép. Dunántúli kőkoporsó. X—XI. sz.
(Budapest, Nemzeti Múzeum. Hampel J.: A régibb középkor emlékei c. művéből).

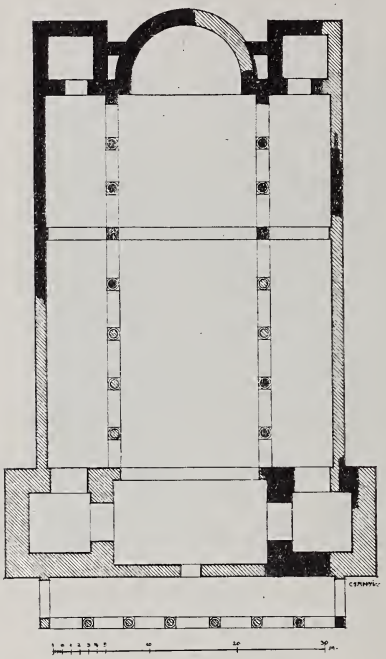
oldallapján egy-egy lebegő angyal látható, kezében a léleket jelképező pólyás gyermekkel; hosszanti oldallapjait négyzetes mezőkben, szalagfonadékba foglalt rózsák s egy-egy kehelyfejű oszloppár közt szárnyas angyalfejek díszítik. (589. kép.)

A longobard fonatos díszítés antik és bizánci hatások alatt nemesedve a XI. században tovább fejlődik s Árpád-házi királyaink korában emelt templomaink építészetében is új virágokat hajt.

2. ÁRPÁD-KORI SZÉKESEGYHÁZAINK.

A régibb középkor epizódokban nyilvánuló művészetével szemben a szerves fejlődés képét művészettörténelmünk csak attól kezdve mutatja, hogy Szent István királyunk korában Magyarország kereszténynyé lett s ezzel Európa kulturállamainak sorába lépett. Régi művészetünket távolról sem ismerjük még összes vonatkozásaival. Műemlékeink nagymérvű pusztulásán kívül ennek oka főleg az, hogy a műtörténelmi kutatás, amelyet Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold és Rómer Flóris társaságában oly lelkesedéssel indított meg, az úttörőkhöz méltó munkásokat eddig

nálunk csak igen kicsiny számban talált. Az Archaeologiai Értesítőben és a Közleményekben megjelent s egyes műemlékeink ismertetésével foglalkozó cikkeken kívül, összefoglaló műtörténeti munkák nem igen jelentek meg nálunk. Az első munkálatok e nemben Pasteiner Gyula fejtegetései az Osztrák-Magyar Monarchia című vállalatban, amelyben az addig ismert műemlékek méltatását az ország egyes részeinek megfelelően csoportosítva találjuk meg. Báró Forster Gyula elnöksége óta a Műemlékek Országos Bizottsága fejt ki jelentős munkát műemlékeink felkutatása s újabban ismertetése ügyében is. A Bizottság néhai lelkes előadója, Czobor Béla, volt az első, a ki sikerrel szállt síkra műtörténelmünk úttörőinek koruk szomorú közállapotaiban gyökerező kicsinyhitűségével szemben, a művészetünk fejlődésében állítólag mindenfelé érvényesülő évszázados késés elmélete ellen. A legutóbbi évtizedek folyamán rendezett műtörténelmi kiállítások révén tömérdek, addig szinte ismeretlen anyag került szemeink elé, mely jóval káprázatosabb fényt vetett művészetünk multjára, mint aminőről történelme első művelőinek sejtelmük volt. Sok új adatot hozott felszínre elpusztult műemlékeinkről történetírásunk is.

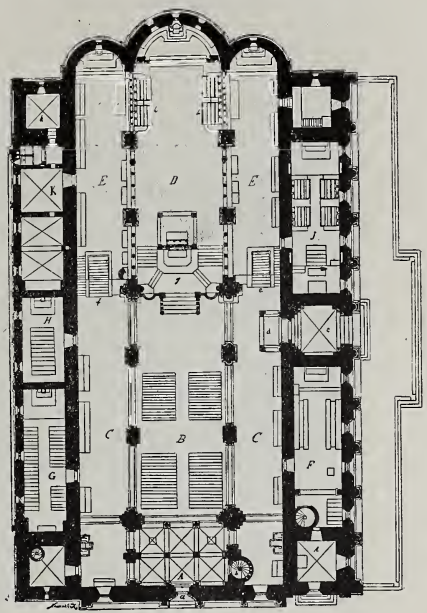


590. kép. A székesfejérvári bazilika valószínű alaprajza. (Henszlmann Imre nyomán rajzolta Csányi Károly).

Mindezek egybevetése révén bizonyos, hogy Magyarország a művészet terén is mindenkor megállta helyét s a magyarság a keresztény kultúra épp ezen virága iránt mutatta kezdettől fogva a legtöbb hajlandóságot, még pedig oly nagy mértékben, hogy a művészet fejlődését nálunk a legádázabb harcok viharai sem akasztották meg. Ez a fejlődés első székesegyházaink építésével kezdődik.

Amikor Magyarországon a térítés munkája megindul, hazánk területén az őskeresztény s a régibb középkorban épült bazilikák közül nem egy még fönnállott. Ilyen bazilika volt Esztergomban, Pécsett, Zalavárott s úgy látszik, Székesfejérvárott is. Az első monumentális templomot Szt. István királyunk ez utóbbinak helyén s a régi bazilikák mintájára építtette. A templomból kő sem maradt kövön. Csak Henszlmann ásatásaiból és írott forrásokból tudjuk, hogy mintegy 70 méter

hosszú és 35 méter széles, lapos mennyezetű bazilika volt, amelynek négy sarkán azonban a templom testével egybeolvadva négy torony tört a magasba. (590. kép.) Ezek a tornyok különböztették meg többi székesegyházainkat is a külföld egykorú templomaitól s a tornyok eszméje, több, mint valószínű, nem az akkoriban nálunk dolgozó külföldi mesterektől ered. A magyarságot, amely új hazájában még sokfelé láthatott tornyos római castrumokat, a külsejével pajtára emlékeztető bazilika aligha elégítette ki. Az új kulturnép ízlésével számoló tervező, aki minden bizonnyal a papság sorából került ki, a négy toronynyal, mely különösen Fejérvárott a templom testével egybeépülvén, védelmi célokra teljesen alkalmatlan volt, csupán az épület külső hatásának a magyarok ízlése szerint való fokozására tört. A tornyokhoz a mintát, mint említettem, a római castrumokban találta meg. Ezek tornyai befelé nyiltak voltak s talán ez az oka annak, hogy első székesegyházaink tornyai földszinti részükben szintén az oldalhajók folytatásaként szolgálnak s belső sarkuk pilléren nyugszik. Esztergomban a bazilika keleti két tornyának zárófala belül félköralakban falazva mellékapszisokat is formált. A tornyoknak a templom testével, alsó csarnokuknak a hajóval való szoros összefüggése oly jelentős és egységes architektonikus hatásnak vált tényezőjévé, aminőt a külföld egykorú templomain akkor még hiába keresünk. Az oldalhajóknak a tornyok alatt való meghosszabbitása fölöslegessé tette a kereszthajókat, amelyek nálunk a templomépitésben csak a ciszterciek által közvetitett francia hatás alatt a XII. század végén honosodnak meg.



591. A pécsi bazilika alaprajza. (Br. Forster Gy. Magyarország Műemlékei c. művéből).

Szent István székesfejérvári bazilikája 1038-ban már annyira készen volt, hogy ide temethették. Halála után nyilván már csak díszitésén dolgoztak: félköralakú boltozatos apszisa mozaikképein, az oltár fölé emelt s faragott kőből épült oszlopos menyezeten. A mellékhajókat a főhajótól oszloprendek választották el. A szentély diadalíve négyszögletes pilléreken nyugodott. A templom lapos mennyezetű volt s nyugati homlokzatához a régibb középkor hagyományaként

nyilt előcsarnok fűződött. Ennek arkádíveit monolith granitoszlopok tartották. Az utóbbiak, melyeknek töredékei Székesfejérvárott szétszórtan még ma is láthatók, nyilván szintén egy őskeresztény bazilikának maradványai voltak.

Szent István s utódainak koronázó és temetkező temploma 1297-ben leégett, de csak egy második tűzvész után 1327-ben Róbert Károly boltoztatta be. Hogy utódai a nemzeti kegyelettől leginkább körülrajongott templomon nagyobb átalakítást végeztek volna, annak az ásatások révén semmi nyoma sem került felszínre. Vegyesházbeli királyaink korában csak oldalfalaihoz fűzött kápolnákkal bővült a templom. Árpád-házi királyaink a székesegyház oldalhajóiban temetkeztek; a későbbiek, mint Nagy Lajos és Mátyás király, az általuk alapított kápolnákban.

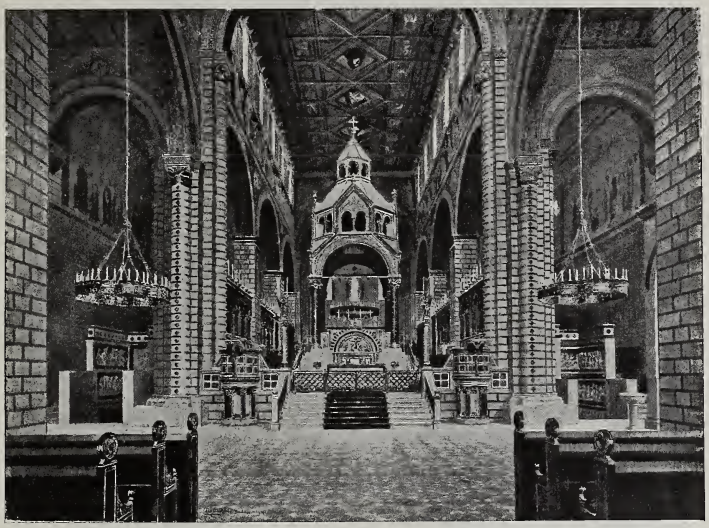
592. kép. A pécsi bazilika helyreállítása után.

Hogy mily mesés fényű volt a székesfejérvári főtemplom fölszerelése, arról csak régi írók elragadtatással teli följegyzései szólnak. 1601-ben a bazilika rombadőlt, köveit a törökkorban a városi erődítmények, a megmaradtakat a XVIII. században a püspökpalota építéséhez használták föl. Néhány faragott kövön, Gizella királynénk koronázó palásttá átalakított világhírű régi miseruháján kívül, semmi sem maradt ránk régi dicsőségéből. S a székesfehérvári bazilika sorsában csaknem összes java művészeti emlékeink osztozkodtak. Az esztergomi székesegyházból, amelyet Szent István 1010-ben Szent Adalbert püspök tiszteletére emelt, szintén csak néhány kő maradt ránk. Nyom nélkül elenyészett Szent László nagyváradi székesegyháza, mely sarkain szintén négy toronynyal épült, továbbá a csanádi, váci, veszprémi és a kalocsai, amely utóbbit az egrihez hasonlóan később átmeneti, illetve csúcsíves stílusban kápolnakoszorús szentélylyel építették át. Győrött ismét csak a félkörű hármas apszis tanuskodik arról, hogy a székesegyház multja legalább is a XII. századig nyúlik vissza. Iszonyuan megviselt állapotban, de napjainkig megmaradt a XI. századbeli pécsi s a XII. század végén épült gyulafehérvári székesegyház.

Az előbbi építését a hagyomány, alighanem helyesen, Péter királynak tulajdonítja, ki mint a lengyelek Gallus-krónikájából gyaníthatjuk, alattvalói gyűlöletével dacolva nagy építkezésekkel igyekezett emlékét megörökíteni s az óbudai prépostság székesegyházát is oly nagy arányokban építtette, hogy azt az 1111-ben nálunk járt krónikaíró szerint „addig a megkezdett módon egy király sem tudta befejezni“.

A pécsi székesegyház belső hossza 66 méter, szélessége 22 méter (591. és 592. kép), tehát bizvást sorozhatjuk a XI. századnak arányaiknál fogva is nevezetes templomai mellé. Ha nem is bizonyos, hogy Péter király alapította, több, mint valószínű, hogy a XI. században legalább építészeti részét tekintve, olyan alakban, mint aminőben napjainkban helyre állították, már fönnállt. S ha 1064-ben le is égett, fedelén kívül a tűzvész nem sok kárt tehetett benne s csak díszítő részletei egy részét kellett újakkal pótolni.

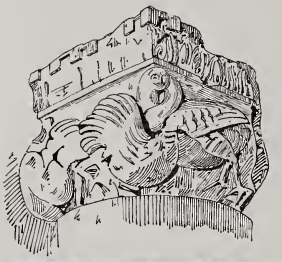
A székesfejérvári bazilika-tipustól a pécsi annyiban különbözik, hogy három



593. kép. A pécsi bazilika belseje a restaurálás után.

félkörű apszisban végződő szentélye alatt kripta is van; tornyai pedig talán épp a kripta miatt nem folytatásai a mellékhajóknak, hanem ezek két végén, mind a négy oldalról körülfalazva, a templom oldalfalaihoz, fűződnek. A kripta bordátlan keresztboltozatait a szentélybeli két pillérpárnak megfelelően négy pillér s ezek közé iktatva 18 kockafejű oszlop tartja, mely utóbbi a kriptát öt hajóra osztja. A templom három hajóját hat pár négyszögletes pillér választja el egymástól, amelyek közül a diadalívet tartó pillér oldallapjait már eredetileg is féloszlopok tagolták (593. kép). A pécsi bazilikában, igaz hogy többnyire össze-vissza befalazva, tömerdek ékítményes részlet maradt ránk. Ezek koráról nálunk már sokat vitatkoztak. Csak az aránylag kicsiny nyugati főkapuról bizonyos, hogy

594. kép. A szegszárdi vállkő. XI. sz. (Budapest, Nemzeti Múzeum).



595. kép. Oszlopfő és párkánytöredék. Székesfejérvár, XI. sz. (Forster: III. Béla c. művéből).

596. kép. Oszlopfő és párkánytöredék. Esztergom, XI. sz. (Forster: III. Béla emlékezete c. művéből).

a XI. századból való. Ezt béllete első pár féloszlopán durva levelű, kehelyalakú oszlopfejek, az utolsó kettőt két-két maszk díszíti, ívbélleteinek tagozatai simák. A templom egyéb külső tagozásának maradványai is igen egyszerű díszítésűek voltak. Az apszisok torzfejű gyámkövek során nyugvó félköríves fríze a XI. századbeli lombard román stílre emlékeztet. A templom belső díszítő részleteinek hatása jóval gazdagabb, kivitele finomabb és sok rokonságot mutat azokkal a kőből faragott művészi részletekkel, amelyek a székesfejérvári és esztergomi székesegyházból a XI. századból maradtak ránk. Kétségtelen, hogy első templomaink építésében az első keresztény papok nyomában hazánkba kerülő északitáliai mestereknek nagy részük volt. De az a körülmény, hogy XI. századbeli díszítő részleteink finomság és gazdag hatás tekintetében nem egyszer felülmulják az egykorú északitáliai emlékek hasonló részleteit, ez a körülmény arra vall, hogy különösen a finomabb kőfaragó munkákkal nálunk kezdetben igen sok bizánci mester is foglalkozott.

597. kép. Oroszlán vörös márványból. Az esztergomi bazilika díszkapujából. XII. sz. (Forster: III. Béla c. művéből).

A bizánci művészet hatását, amelyet nem régiben sokan még hevesen tagadtak, Európa nyugati művészetében ma már egyre több műtörténetíró kénytelen elismerni. Venturi mutatta ki, hogy a bizánci kőfaragás távolról sem fajult el az ikonoklaszták garázdálkodása nyomában s hogy a velencei Szent Márk bazilika szobrászati díszítésének javarésze Bizáncból elhurcolt X—XV. századbeli szobrokból és domborművekből áll. Bizánc a középkor Párizsa, amely első királyaink udvarában a viselet terén is nagy befolyással volt, nem egy mesterét küldhette hozzánk. Bizánc közvetetlen hatása alatt lendült föl díszítő művészetünk a XI. és XII. sz.-ban annyira, hogy nemcsak el nem maradt Nyugat-Európa művészetétől, de fejlődésében ugyancsak lépést tart északi Itália művészetével is, amely hasonló körülmények közt fejlődött s amelylyel ily formán a mi művészetünk a legtöbb rokonságot mutatja, anélkül azonban, hogy szolgai utánzással vádolhatnók XI. századbeli díszítő töredékeinken karélyos levelekkel tarkítva, helylyel-közzel még a longobard szalagfonadék is előfordul. Így az I. Béla korában épült szegszárdi kolostor egyik vállkövén (594. kép). Általában azonban a többnyire még szintén lapos, helyenkint mélyített domborművek (relief en creux) bizánci modorban antikizáló formákat mutatnak. — Igy a hullámvonalban csoportosított levélindás párkánytöredékek, amelyeket Székesfejérvárról, Pécsről az ezredéves kiállításon láthattunk (595. kép).

Szinte klasszikus ízlés jellemzi az esztergomi bazilikából ránk maradt oszlopfejezeteket, amelyeket Czobor ismertetett először (596. és 597. kép). A XI. században merülnek föl díszítő művészetünkben a fejükkel egybenőtt, vagy nyakukkal összefonódó szörnyek, amelyekkel XII. s XIII. századbeli templomaink díszítésében is, s az ország legkülönböző vidékein sűrűn találkozunk.

A feljebb említett lengyel krónikaíró szerint az óbudai székesegyházon görög kőfaragók dolgoztak. Hogy lombardiai társaik szintén próbálkoztak nálunk

598. kép. Krisztus a világ bírája. Dombormű a tabáni pléb. templomban. Budapest. XII. sz.

figurális díszítéssel, ennek a XI. századbeli gyulafehérvári székesegyház ránk maradt egyetlen domborműve a bizonysága, amely barbár formáival szinte elrettentő hatású. A formáknak nem sokkal nagyobb megértésével készült, de a rajta nyilvánuló közvetett bizánci hatásnál fogva jóval vonzóbb az a dombormű, amely Budapesten a tabáni plébánia-templomban kuriózumként befalazva maradt ránk, s a XI. század végén és a következő elején épült várhegy alatti Szent Gellért-templom valamelyik kapujának ívmezejét díszítette. (598. kép).

E dombormű stílje már csak egy-két lépéssel választ el a pécsi bazilika-kripta lépcsőinek domborművű díszítésétől. Tűzvész okozta pusztulása után a

pécsi székesegyház belső díszítése javát minden bizonynyal csak a XII. században nyerte. Ennek kezdetén készülhetett főoltárának oszlopos mennyezete, amelynek talapzatául a magasabban álló szentély előtt egy három oldal felé nyílt, keresztboltozatos, gazdag díszítésű fülke szolgált. Ennek ránk maradt ékítményes részei a fejérváriakkal rokon stílt mutatnak, sőt helylyel-közzel motivumaik is azonosak. A közéjük szőtt féldomborművű figurális részek már a XII. századra vallanak (599. kép), miként a kriptalépcső élénk elbeszélő felfogással ábrázolt s talán épp azért kevésbbé elegáns formájú domborművei is, amelyek az ó-szövetségből az első emberpár és Sámson történetét, az új-szövetségből Krisztus születését, a három királyok történetét, az aprószentek vértanúságát, a menekülést Egyiptomba ábrázolták és szerfölött csonkán maradtak ránk. A domborművek stíljével, sőt helylyel-közzel motivumaikkal is északi Itáliában sokfelé találkozunk. Wiligelmus mesternek a XII. század elején készült s a modenai dóm homlokzatát díszítő domborművein az első emberpár bűnbeesése szinte szakasztott mása ugyane motivum pécsi ábrázolásának. Mindazonáltal szó sincs róla, mintha a pécsi mester a modenait másolta volna. Az utánzás mindig messze mögötte maradt az eredetinek, ami a modenaiakkal szemben a pécsi domborművekre nézve távolról sem áll. Csak az valószínű, hogy mind a két mester egymáshoz hasonló minták, talán elefántcsont - faragványok után dolgozott. Mintáikat a román kori művészetet szinte végig irányító papi körökből kaphatták, de mindketten a magukéból is adtak valamit a domborművek művészeti tartalmához. Különösen a pécsi mester, aki Sámson történetét ábrázoló domborművein már a természet naiv megfigyelésének is élénk bizonyságát adja, amikor a vak ember csoszogó járását igyekszik visszatükröztetni, vagy amikor azt látjuk, hogy a fa lombjaiból, amelyet Sámson gyökerestül kitép, a fészkükből

599. kép. Oroszlán. Kődombormű. Pécs, XII. sz.

600. kép. Sámson története. Részlet a pécsi domborművekből, XII. sz. (Czobor: Magyarország történelmi emlékei c. műve nyomán).

kizavart madarak repülnek föl ijedt rebbenéssel, mint azt a 600. képünkön látható részlet mutatja.

A művészet későbbi megújhodásának első csiráival a pécsi domborműveken találkozunk; de hogy a XI. századbeli hagyományokhoz való ragaszkodás nálunk helylyel-közzel a XII. század végeig is tartott, ennek az esztergomi bazilika díszkapuja a bizonysága, amelynek egy régi festett képén kívül, néhány töredéke is ránk maradt. A Szent István korabeli esztergomi bazilikát 1188—98 között tűzvész pusztította el s Jób érsek állíttatta helyre, akinek bőkezűségéből készült a templom díszkapuja is, amelyet Klimo György esztergomi kanonok a XVIII. század derekán lefestetett s ugyanez időben többen le is írtak. A festményt Czobor Béla,

601. kép. Madonna szentekkel. Az esztergomi bazilika díszkapujának domborműve. XVIII. századbeli festmény után. (Forster: III. Béla c. műve nyomán).

a kapu legérdekesebb maradványait Forster Gyula báró fedezte föl és ismertette először. Ránk maradt képéből és töredékeiből bizonyos az, hogy ez a kapu román kor díszítő művészetünk igen eredeti és pompás alkotása volt. Színes márványkövekből rakott falburkolatba foglalt béllete vörösmárvány tagozatok közé illesztett, öt pár fehérmárvány oszlopocskából állott, amelyek közül az első kettő oroszlánok hátán nyugodott. Az ívbéllet hasonló szerkezetű volt s fölötte jobbról-balról egy-egy sas vörösmárvány dombormüve illeszkedett a falba. A béllet két felén félkörű fülkék keretében három-három próféta színes márványból összerótt, egészen lapos domborművű képe állott, a kapunyílás belső keretének két felén három-három szent. Az ívmezőben jobbról-balról Szent István király és Szent Adalbert püspök

között a madonna trónolt. (601. kép.) E kép alatt a homlokgerenda egyfelől az esztergomi vár előtt, másfelől a bazilika előtt III. Béla királyunkat és Jób érseket ábrázolta, a bizánci mozaikképek császári donátoraihoz hasonlóan a földre borulva s az ívbéllet külső keretén ez a felirat vonult végig: Mentem sanctam spontaneam honorem deo et liberationem patriae. Bár ez utóbbi mondás egy Szent Ágotát invokáló fohász részlete, e helyen alighanem van értelme nemzeti szempontból is, amint hogy a mozaikszerűen különböző színű kövekből összerakott lapos domborművek is tele vannak nemzeti tartalommal, mely képzőművészetünk alkotásain ezután egyre sűrűbben merül föl.

602. kép. A traui dóm főkapuja. XIII. sz.

Az eddig bemutatott töredékekből alig szerezhetünk magunknak fogalmat arról a finom művész ízléssel párosuló pompáról, amely első székesegyházainkon végig ömlött. Ezek díszkapuinak pompájáról is, amelyek előtt Árpád-házi királyaink „inter leones“ törvényt láttak, jobban tájékoztat a traui dóm díszkapuja, amelyet ugyan Radovanus dalmát mester csak 1240-ben faragott, amelyhez azonban, mint a dómhoz is, ami művészetünknek is lehet némi köze. (602. kép.) A traui dómot, amely dunántúli templomainkkal sok rokonvonást mutat, Treguanus püspök építtette, aki a XII. század végén hazánkból került traui székébe és 1254-ig ott élt. S ha a dalmáciai laikus céhekben a XII. századtól kezdve sűrűn tűnnek föl magyarországi mesterek, nincs kizárva, hogy már a zárai Santa Maria campaniléján is, amelyet Kálmán királyunk építtetett, szintén közreműködtek magyarországi kőfaragók. Ha első templomainkon idegen, főleg északitáliai és bizánci

kőfaragók dolgoztak is, több, mint bizonyos, hogy királyaink már a XI. században gondoskodtak hazai művészerők kiképeztetéséről, s ha kolostor-alapító okleveleikben ötvösöket rendeltek a szerzetesek szolgálatára, a királyi várnépek sorában minden bizonnyal kőfaragók és egyéb mesterek is voltak. Legalább erre vall III. Béla azon intézkedése, hogy Dénes mestert, aki Szent László síremlékét faragta és fiát Tekőst a szabadok sorába emelte, aminek aligha vették volna nagy hasznát, ha külföldiek vagy külföldi származásúak lettek volna. Az esztergomi és fejérvári „latinok" ugyanis, akiknek sorában Czobor alighanem helyesen kereste első templomaink és ezek díszítésének mestereit s akik ekkor minden bizonnyal már csak privilegiumaiknál fogva vallották magukat latinoknak, valamint a II. Géza korában hazánkba telepített idegenek vendégi joguknál fogva aligha voltak kevésbbé szabadok, mint ez időben a nemesek.

3. ROMÁN-STÍLŰ TEMPLOMOK.

Első székesegyházainknál nem kisebb pusztuláson estek keresztül azon szerzetesi templomaink, amelyeket Árpád-házbeli királyaink a XI. században építtettek. Az I. Endre királyunktól 1054-ben alapított tihanyi apátság altemploma jóformán ezek egyedüli maradványa. A király temetkező helyének épült kripta három hajós csarnok; főhajójának dongaboltozata s a mellékhajók keresztboltozatai három pár egyszerű s négyszögletes fedőlappal betetőzött oszlopon nyugosznak. A kápolna egyik oldalfalába illesztett sírkő csavartszárú domborművű apáti keresztjével valamelyik XII. századbeli apát síremléke. Ha a XI. századból szerzetesi templom nem maradt is ránk, XII. századbeli ilynemű emlékeink azt bizonyítják, hogy ezek mesterei az első székesegyházaink építése közben keletkezett művészziskola hagyományait követték s ezeket fejlesztették tovább. Ha ezeknél nagyobb mértékben magasba törő arányaikkal nem is, de elrendezésük és díszítésük tekintetében templomaink a XII. században is sok rokonságot tartanak északi Itália egykorú templomaival; ám sajátos vonások nélkül épp úgy nem szűkölködnek, mint XI. századbeli székesegyházaink sem. S bár a ránk maradt emlékek száma az elpusztultakhoz képest ugyancsak csekély, amennyiben a középkorban nemzeti irányról szó lehet, román kori templomaink sajátosságait épp oly joggal hozhatjuk nemzeti iskolával kapcsolatba, mint azt a német művészet történetének írói a maguk román emlékeinek lokális sajátosságaival teszik. Annyival is inkább, mert java művészeti emlékeinkről, amelyeket régebben műtörténetíróink oly kedvvel tulajdonítottak idegen mestereknek, eddig még senki sem bizonyította be, hogy külföldiek alkotásai. Külföldön keresett mintáikkal sem mutatnak több közös vonást, mint amennyi a román építészet emlékeit Európa különböző országaiban általában jellemzi.

A XI. századbeli hagyományokhoz való ragaszkodást legtovább a bencések templomai mutatják. Ha később épült is, XII. századbeli templomaink példájának tarthatjuk a lébényit egymáshoz simuló hármas apszisával s a templom testével egybeépült kettős nyugati tornyával, amelynek alsó csarnokában az oldalsó hajók folytatást nyertek. A hármas hajó boltozatai négy pár, féloszlo-

pokkal tagolt, köteges pilléren nyugosznak. Az első pillérpár, amelyen a két torony belső sarka nyugszik, jóval vastagabb a többinél. Az árkádívek félköralakúak, a boltozatok az átmeneti stíl korának megfelelően már csúcsos ívűek. A főkapu bélletét tagoló három pár síma törzsű oszlop fejezete s a hajóbeli gerinchordozóké is kehelyalakú és lombos díszítésű. Kockafejű oszlopok választják el egymástól a toronybeli ablakok félköríves nyílásait. A templom külsején a koszorúpárkány alatt félköríves fríz húzódik végig. A félköralakban záródó főapszist övpárkányán sorakozó féloszlopok tagolják. A ránk maradt emlékek tanusága szerint a lébényi temploméhoz hasonló elrendezés XII. századbeli templomainkon Magyarország-szerte általános volt s a templom belsejével szerves egészszé olvadó tornyok és a szorosan egymáshoz simuló hármas apszisok hagyománya többfelé még csúcsíveskori építészetünkben is érvényesült.

Hogy XII. századbeli templomaink és XI. századbeli székesegyházaink elrendezése között nagy a rokonság, ennek a harinai templom Erdélyben szintén érdekes példája. Alaprajza nagyjában szinte azonos az esztergomi bazilika romjainak a XVIII. században fölmért alaprajzával. Félkörű főapszisától jobbra-balra a mellékhajóknak kívül egyenesen záródó falai belül félköríves fülkéket határolnak. Ez utóbbiak fölött nincsenek tornyok, mint a minők a négytornyú esztergomi bazilika megfelelő részein voltak. A nyugoti két torony alsó csarnoka azonban ismét az oldalhajók folytatása.

A lébényivel azonos alaprajzi elrendezéssel a Dunáninnen a deákmonostori kicsiny bencés templomban találkozunk, amelynek oldalfalai két egymásfölé épült hármas hajót foglalnak magukban. Az alsó templom hajói egyformán magasak s boltozatai négy pár négyszögletes pilléren nyugosznak. A bazilikális elrendezésű emelet főhajóját ajtószerű nyílások kötik össze az oldalhajókkal, amelyek nyilván gazdasági célokra szolgáltak. A lébényihez hasonló elrendezésű volt a kaplonyi templom Szabolcs vármegyében, valamint a horpácsi premontrei templom Sopron vármegyében. Ez utóbbi főkapuja valóságos gyöngye a román stílű díszítő művészetnek s bélletében két pár változatosan alakított, pompás lombos fejezetű oszlop tagolja, amelynek az ívbélletben az oszloptörzsekhez hasonlóan díszített bordák felelnek meg.

Hogy mennyi önállósággal és jó ízléssel használták föl XII—XIII. századbeli mestereink a román kori ornamentika motivumait, ennek a jáki templom az európai hírű példája. (603. kép.) A vasvármegyei Ják bencés apátságát a XIII. század elején Iván fia, Márton de genere Jaák alapította s szinte bizonyos, hogy temploma is ekkor épült. Eredeti alakjában a templom lapos mennyezetű, három hajós, bazilikális elrendezésű épület volt, a mellékapszisok között erőteljesen kiugró s szintén félkörívesen záródó szentélylyel. A hajók árkádívei a kettős torony belső sarkait tartó köteges pilléreken kívül négy pár monolith gránitoszlopon nyugodtak, amelyet nyilván az egykori Savaria valamelyik ős-keresztény bazilikájának romjaiból hurcoltak ide s amelyek egyike még most is a templom közelében hever. A tatárjárás után a templomot belsejében gyökeresen átalakították. (604. kép.) Monolith oszlopai helyébe három pár köteges pillért raktak s a hajókat beboltozták.

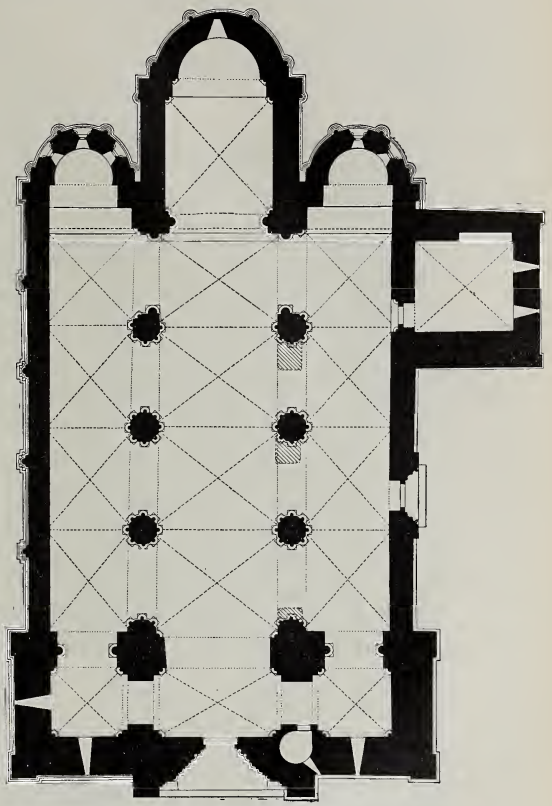
Ily alakban a templomot 1256-ban szentelték föl s a következő évszázadok viszontagságainak hosszú sora után a Műemlékek Országos Bizottsága felügyeletével napjainkban állították helyre.

Belsejének hatása eredeti állapotában, hajóinak négy pár karcsú oszlopával, hajdanában bizonyára előkelőbb volt, mint ma. Külseje azonban oldalfalain az eredeti elrendezésnek megfelelő tagozásával, helylyel-közzel megcsonkítva, de változatlanul

603. kép. A jáki templom restaurálása után.

605. kép. A jaáki templom díszkapuja a restaurálás előtt. XIII. sz.

maradt ránk s oly lánglelkű mesterről tanuskodik, aki a templom egyes részei arányainak harmóniáját s az ezzel szinte szervesen egybeolvadó díszítést tekintve kora elsőrangú művésze volt. A templom elrendezése azt bizonyítja, hogy még a XII. század iskolájából került ki, de már ismerte az átmeneti stíl fejlettebb formáit is s anyagán korlátlanul uralkodva játszi könnyedséggel, sok önállósággal és kiapadhatatlan képzelettel használta föl és csoportosította a román és átmeneti stíl díszítő elemeit. A főhomlokzat félköríves frízekkel díszített két tornya közül az északin rózsaablak látható. Ezt mesterünk eredetileg alighanem a tornyok közé szánta, de a díszkapunak amúgy is pazar gazdagságát a túlterheléstől féltve, még idejekorán mellőzte a homlokzat főrészén. A kapu erőteljesen kiugró falazott kőkerete csúcsíves nyílású s oromfalának lépcsőzetesen sorakozó fülkéiben Krisztus és a tíz apostolnak álló szobra díszíti. (605. kép.) Két apostol a kapuzat mellett kétfelől a torony falába rakott fülkébe került; a kapu keretébe foglalva csak ennek helyes arányait rontotta volna meg. A kapu-béllet külső kerete domborúan faragott maeanderszalag; öt pár oszlopa egymással váltakozva törzsén hol sima, hol faragott lombékítményeket mutat. Az első két oszlop egymással szemben álló oroszlánok hátán nyugodott. A levélcsomó s kehelyfejű oszlopok díszes vállkövein nyugvó ívbéllet sima bordáinak közeit, az oszlopközökhöz hasonlóan igen változatos, csipkézett vonalú faragott ékítmények töltik ki. Maga az ívbéllet a kiugró



604. kép. A jáki templom alaprajza.
(Br. Forster Gy.: Magyarország műemlékei c. művéből).

keret vastagságában csúcsíves, a templom homlokzati falától kezdve félköríves, mely ellentét ismét csak a kapu díszítésének fokozásához nyujtott alkalmat.

A jáki templom oldalsó homlokzatait a főhajó külső falán erőteljesen kidomborodó, félköríves fríz és lizénák tagolták; a mellékhajók külső falait a templom belseje eredeti elrendezésének megfelelően, négy-négy háromtagú féloszlop-köteg. Ez utóbbi fél magasságában övpárkány húzódott végig, amelyen ismét a gyöngén karélyos fríz íveivel összekötött oszlopocskák sorakoztak, közeikben féldomborművekkel díszítve. A domborművekből csak egy szakállas férfi mellképe maradt ránk, aki két, farkával egybe fonódó szörnyeteget fojtogat. Az apszisok díszítése is csonka; pompája mindazonáltal még ma is elragadó. A mellékapszsiok féloszlopokkal tagolt falmezőit kétfelől oszlopocskákkal ékes félköríves ablakok törik át, amelyek a főapszison csipkézett keretbe foglalvák; azonfelül a középső ablak oszlopocskái itt oroszlánok hátán nyugosznak. A főapszis pompás hatású, ékítményekkel kitöltött karélyos frizét tartó oszlopok kehely fejezetei itt is levélcsomókkal ékesek. Az övpárkány alatt négyesével csoportosítva félköríves oszlopos fülkék sorakoznak. A domborművekből, amelyeknek keretéül szolgáltak, csak töredékek maradtak ránk. De ezekből is megítélhetjük, hogy motivumaik épp úgy, mint a templom belsejében levő toronyalakú köteges pillérek oszlopfejezetei is (606. kép), a román kori építészetünkben országszerte sűrűn előforduló elemekkel többnyire azonosak s így a jáki templom mesterét annyival is inkább fölösleges külföldön keresni, mert oly épületet, mely templomaink mintaképéül szolgálhatott volna, keresve sem találunk ott.

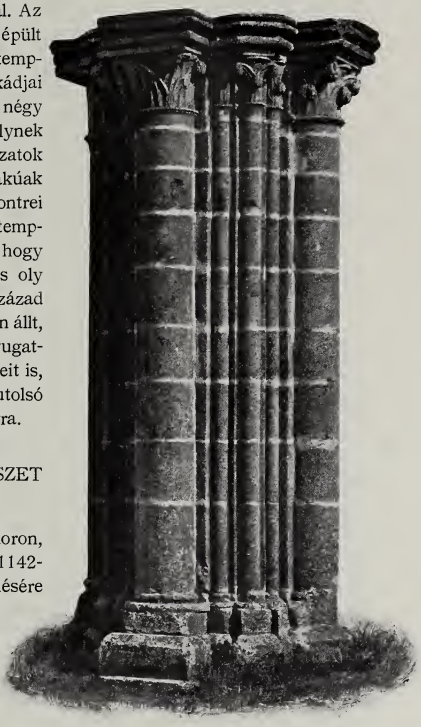
606. kép. Köteges pillér a jáki templomban. XIII. sz. (Br. Forster Gy.: Magyarország műemlékei c. művéből).

A jáki templomnak méltó párja, de már fejlettebb átmeneti stílben épült a zsámbéki premontrei templom, melynek pusztán romjai maradtak reánk. (607. kép.) A messze földön párját ritkító szépséges templomrom évszázadokon keresztül

607. kép. A zsámbéki templom romja. XIII. sz.

elhagyatva is pompásan állt ellent az idő viharainak, mert ember keze a török korban pusztává lett vidéken, a budai hegyeken túl, nem hurcolta széjjel faragott köveit.

A lébényivel rokon elrendezésű zsámbéki templom egymáshoz simuló apszisai kívülről szögletesek, belül félkörívesek s pompásan faragott, áttört művű lombos frízzel ékesek. A főhajó homlokzata a tornyok között erőteljesen kiugrik s csúcsos ívű fülkéjével az oszlopos díszkapu és a pompás rózsaablak hatásos keretéül szolgál. Az egyik toronynak faragott kövekből épült gúlaalakú sisakja is ránk maradt. A templom belsejében a hajók csúcsíves árkádjai a torony belső sarkait tartókon kívül négy pár köteges pilléren nyugosznak, amelynek féloszlopai, valamint a csúcsíves boltozatok gerinchordozóinak fejezetei is kehelyalakúak s leveles díszítésűek. A zsámbéki premontrei apátság alapításának ideje ismeretlen; templomáról azonban több, mint valószínű, hogy a XIII. század első negyedéből való és oly mesternek alkotása, aki az előző század magyarországi hagyományainak alapján állt, de sok önállósággal magáévá tette a nyugateurópai művészet azon építészeti elemeit is, amelyeket főleg a cisztercieknek a XII. sz. utolsó harmadában ültettek át Magyarországra.

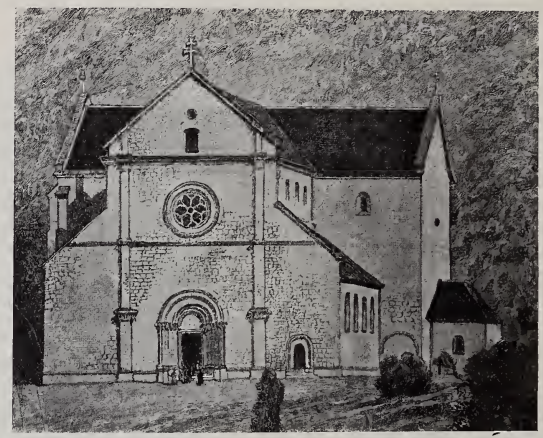


608. kép. Köteges pillér Zirczen. A cisterciek apátsági templomának maradványa. XIII. század. (Forster Gy.: III. Béla emlékezete c. művéből).

4. AZ ÁTMENETI STÍLŰ ÉPÍTÉSZET KORA.

Az első cisztercita kolostort Cikádoron, a mai Báttaszéken, II. Géza királyunk 1142-ben alapította. Művészetünk fejlődésére nézve azonban csak azok a cisztercita kolostorok voltak döntő hatással, amelyek első lakói III. Béla királyunk korában közvetetlenül Franciaországból kerültek hozzánk. III. Béla alapította az egresi, zirci, szent-gotthárdi, pilisi és pásztói apátságot. A legutóbbit kivéve, amelynek első lakói Pilisről kerültek ide, a többinek konventje mind közvetetlenül a cisztercieknek francia anyakolostoraiból: Pontignyből, Clairveauxból, Trois Fontainesből és Aceyből rajzott ki.

A román építészet korában a papságnak a művészet irányításában kezdettől fogva nagy szerepe volt; oly sajátos stílussal azonban, mint aminőt a cisztercieknek teremtettek a középkorban, egyetlen más szerzetesrend sem dicsekedhetett. Ez a stílus clairveauxi szent Bernát hatása alatt keletkezett, aki a román építészet



609. kép. Az apátfalvi templom. XIII. sz. (Az Osztrák-Magyar Monarchia c. mű nyomán).

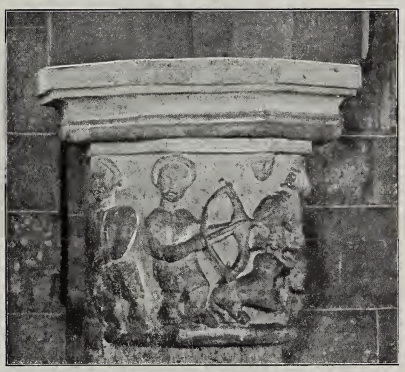
mindinkább túltengő, fantasztikus ornamentikája ellen kikelve, templomai és kolostorai építésénél puritán egyszerűségre szorította rendjét.

Hogy mennyiben érvényesült ez a szigorúság a III. Béla királyunk alapította kolostorok templomai építésénél, azt nem tudjuk. Hogy a nagyobb templomok nem szűkölködtek minden díszítés nélkül, azt ezek ránk maradt töredékei bizonyítják. (608. kép.) Úgy látszik, alaprajzi elrendezésükben is csak a kisebb templomokon uralkodott az a szigorúság, amely egyetlen ránk maradt középkori cisztercita templomot, az apátfalvit, Borsod és Heves megyék határán, jellemzi. (609. kép.) Ezt ugyan II. Kylit egri érsek, az aranybulla szövegének megfogalmazója csak 1232-ben alapította. Egész mivolta azonban arra vall, hogy valamelyik eredeti francia rajz alapján tervezett XII. századbeli cisztercita templomunk mintájára épült. Kapuja bélletoszlopainak s a mellékhajók falához simuló féloszlopok fejezetén, valamint a főhomlokzat rózsaablakán s a főhajó széleit jelző pilléreken kívül faragott díszítést sehol sem találunk itt. Azonban alaprajzában és fölépítésében nyilvánuló nemes arányainál s rétegesen vörhenyes és szürke faragott kövekből épült falainak tökéletes technikájánál fogva ez az épület középkori művészetünk java alkotásai közé tartozik. Tornya, mint a cisztercita templomain rendesen, egy sincs. A hajók kereszt-

tezésén a huszártorony nyilván elenyészett. A hajók árkádívei négy pillérpáron nyugszanak. Az ezekhez fűződő kereszthajó erőteljesen kiugrik a hosszanti hajók falainak sikjából s mindkét felől egyenes fallal záródik, mint a hosszantiaknak megfelelő hármas szentély is.

Több mint bizonyos, hogy a ciszterciták előtt Magyarországon keresztes templom egy sem épült. Az a jelentős architektonikus hatás azonban, amelyet a kereszthajó templomainknak kölcsönöz, nem kerülhette el a mi mestereink figyelmét sem s utánozni próbálják, mielőtt lényegével még tisztában lehettek volna. Egy ilyen félreértett kereszthajós épület a kisbényi eredetileg premontrei templom, mely egyébként is másodrendű mester alkotása s toldozva-foldozva épült. Abból a körülményből, hogy Omode gróf lelki üdvösségére Kéméndfalvát 1217-ben a kisbényi premontrei templomnak ajándékozta, bizvást lehet arra következtetnünk, hogy ez ekkor már fönnállott s azután legfeljebb a tornyai elé épített előcsarnokkal bővült, mely eredetileg nyolc négyszögletes pilléren nyugvó boltozataival három oldal felől nyitott volt. Félreértésen alapuló építészeti sajátságánál jóval érdekesebb a kisbényi templom belsejében egy oszlopfő, amelynek dombormű primitiv díszítése vadászjelenetet ábrázol, naiv közvetetlenséggel az életből ellesett bajuszos és subás ijászokkal. (610. kép.)

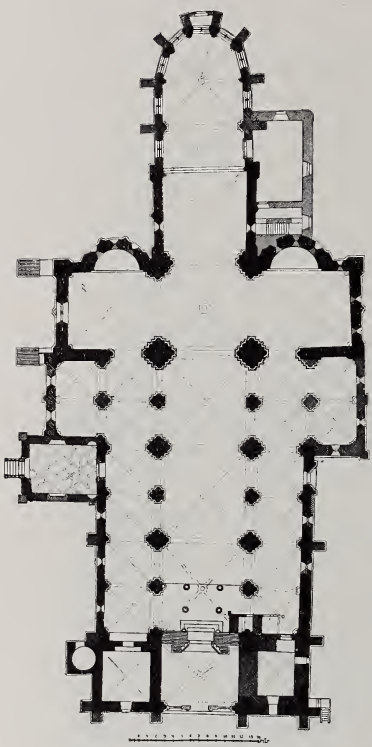
A ciszterciták hatása alatt épült kereszthajós templomok határozottabb példája az ócsai, melynek kereszthajójához három, szögletesen záródó apszis fűződik. Hogy az egyenesen záródó szentélyek nálunk ciszterci templomokon sem voltak általánosak, ennek a kerci apátsági templom a bizonysága. Ez utóbbit 1202-ben Imre király alapitotta s fejedelmi pártfogója bőkezűségének megfelelő gondossággal épült. A főhajójában 54 méter hosszú, kereszthajójában 27 méter széles épület hármas hajóját hét pár négyszögletes pillér választotta el egymástól, közeiben egy-egy kettős csúcsos ívű árkádnyílást tartó oszloppal. A hosszanti hajókhoz hasonlóan csúcsos ívű boltozatokkal fedett kereszthajóhoz, kelet felől egy-egy keresztboltos szakaszszal megtoldva, háromoldalú apszisok csatlakoztak.



610. kép. Oszlopfő a kisbényi templomban. XII—XIII. sz. (Br. Forster Gy.: Magyarország műemlékei c. művéből).

A ciszterciták on kívül a francia művészet szellemének útját hazánkba azok az összeköttetések is egyengették, amelyekbe III. Béla királyunk a francia udvarral Margit királylánynyal kötött házassága révén jutott. Francia hatás alatt épülhetett

a XII. század végén s a következő elején Kalocsa átmeneti stílű érseki székesegyháza, amelynek kápolna-koszorús szentélyét s néhány ékítményes töredékét Henszlmann ásatásaiból ösmerjük. A székesegyház átmeneti alakjában mintegy 77 méter hosszú és 23 méter széles kereszthajós épület lehetett, amelynek legalább alapfalaiban félkörívesen falazott öt kápolnából álló szentély koszorúját s oldalfalait már támasztó pillérek is erősítették. A szintén ez időtájt újból épült egri székesegyházból semmi sem maradt ránk. IV. Béla a tatárjáráskor történt elpusztulása után azt írja erről, hogy valamennyi templomunkat felülmulva, mint a nemzet nagy asszonya úgy ült fensége trónusán, szépsége koszorújával fölékesítve.



611. kép. A gyulafehérvári székesegyház alaprajza. (Br. Forster Gy.: Magyarország műemlékei c. művéből).

A legnagyobb ránk maradt középkori székesegyház, a gyulafehérvári szintén az átmeneti stílű építészet korából való. Hogy helyén már a XI. században is épült templom, ezt a feljebb említett barbár formájú dombormű bizonyítja, amelynél különb a székesegyháznak architekturája sem lehetett. Azért vált szükségessé a XII. század vége felé egy alapjain kezdve új épület emelése, mely napjainkig szintén tömérdek viszontagságon esett át, mindazonáltal építészeti szerkezetét s díszítését tekintve a bazilikális elrendezésű, kereszthajós, átmeneti stílű templomoknak ma is legjelentősebb példája. (611. kép.) Szentélyének Hunyadi János korában történt meghosszabbítása előtt az eredetileg támasztó pillérek nélkül épült székesegyház egész hossza 75 méter volt, szélessége a kereszthajóban 36 méter a hosszanti hajóban 24 méter. Nyugoti homlokzatát két toronynyal tervezték, egy harmadik kupolaszerű nyolcszögletes torony egykor a kereszthajó központi négyszögén emelkedett. A nyugoti tornyok belső sarka úgy látszik eredetileg pilléreken nyugodott s az oldalhajók a tornyok alatt így itt is folytatást nyertek. A templomnak hajóit hat köteges pillérpár választotta el egymástól. Ezek közül a középponti négyszög keresztboltozatát tartó két pillér, a diadalív félpilléreivel szemben, a legerősebb, s a hosszanti főhajó három keresztboltozatát tartó árkád-pillérek közeibe iktatott ívpillérek a legvékonyabbak. A szentély eredetileg a kereszthajóhoz fűződő egy keresztboltos

szakaszból állott, amelyhez a félköríves apszis csatlakozott. A kereszthajó két szélső szakaszához keletfelől közvetetlenül fűződő apszidiolok ma is megvannak s a

612. kép. Szent Mihály. Dombormű a gyulafehérvári székesegyházban. XII—XIII. sz.

változatlanul ránk maradt északi apszidiolt féloszlopok tagolják alakos és lombos díszítésű fejezetekkel. Ez utóbbiak rendkívül finom formájuak s a hajók pilléreit tagoló féloszlopok lombos ékítésű fejezeteivel, a szentélybe falazott alakos dombor-

művekkel az átmeneti kori szobrászat java emlékei közé tartoznak. Így a Szent Mihályt ábrázoló két dombormű, antik hagyományokra valló ruharedőzésével,

613. kép. A gyulafehérvári székesegyház díszkapuja. XIII. sz.

amelyet a XV. században a meghosszabbított szentély falaiba raktak. (612. kép.) Szép a templom déli díszkapuja is, még egészen román stílű bélletében két pár vésett

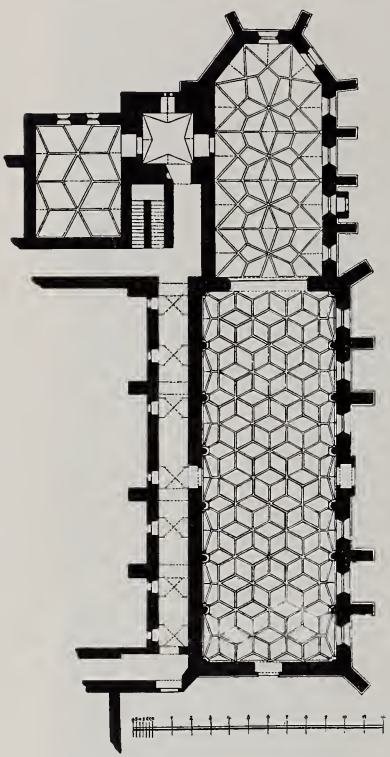
törzsű oszlopával, ívmezejének domborművével, mely Krisztust ábrázolja Péter és Pál apostolok között. (613. kép.) A nyugati főkapu, a tornyok közé foglalt keresztboltozatos nyilt előcsarnok, úgynevezett paradicsom hátterében, a tatárjárás után készült s csúcsíves tagoltságú.

Hogy a tatárjárás a gyulafehérvári templomot is megviselte az bizonyos, de távolról sem annyira, hogy újjáépítése szükségessé vált volna. Nem is erre vonatkoznak azok az írott oklevelek, amelyek a XIII. század végéről ránk maradtak, hanem pusztán jelentéktelen toldaléképítkezésekre. Ilyenről szól az 1287 november 1-én kelt szerződés, amelyben Péter püspöknek János kőfaragómester, Tyno fia Tatáról (szent Deodat városából) a következőkre kötelezi magát: Szent Mihály egyházának falat épít a déli kapu mellett kezdve, amelyen a püspök a templomba jár; kívül-belül faragott kövekkel burkolja, azonkívül elkészíti a tornyot is a hozzátartozókkal vagyis párkányokkal. Kap ezért 50 ezüst márkát, de ebből nyolcat levon a püspök, mert János mester a megérkezését követő napon egy embert ölt meg Gyulafehérvárott s a vérdíjat neki kellett helyette megfizetni. A többit is csak akkor kapja meg, ha a vállalt munkát nyolc hónap alatt befejezi. János mester egy segéddel dolgozott, anyagról, közönséges segédmunkásokról a püspök gondoskodott, ki arra az esetre, ha úgy végzi el a munkát, amint megfogadta, még azt is megigérte, hogy érdeme szerint felruházza a kőfaragót.

Több, mint valószínű, hogy ez a szerződés első sorban a kereszthajónak a déli kapuig terjedő kibővítésére vonatkozik, amelynek megfelelően az északi oldalon csak a XIV. században kettőztették meg a mellékhajó szentélyfelőli első két szakaszát. A következő századok mindegyike ismételten is toldott s foltozott az épületen; mindazonáltal eredeti koncepciója ma is mindenek fölött uralkodik hatásával. Épp azért kívánatos volna ha küszöbön levő restaurálása csak fönntartására szorítkoznék s nem bontaná le rekonstruálás címén későbbi, helylyel-közzel igen érdekes részleteit.

A gyulafehérvári székesegyháznál jóval kisebb, de elrendezés tekintetében ezzel sok rokon vonást mutatott a szepeshelyi székesegyház, a XV. századbeli átalakítása előtt. Átmeneti kori alakjában három hosszanti s egy ezeknél magasabban boltozott kereszthajóból állott, amelyhez félkörívben záródó szentély s talán apszidiolok is csatlakoztak. A ránk maradt s egyformán magas hármas hajó mindössze két szakaszból áll s a mellékhajókban az első szakasz egyben a belső sarkával pilléreken nyugvó kettős torony földszinti csarnoka. A köteges pillérek igen egyszerűek, féloszlopaik fejezetét a kapubéllethez hasonlóan csak nagyjában kimunkált levélcsomók díszítik. Templomának ránk maradt töredékei után ítélve, a szepeshelyi székesegyház mesterei építették a ciszterciták scsavnyiki kolostorát, amelyet a Szepességen Kálmán királyi herceg, II. Endre fia, szerencsétlen végű anyja lelki üdvösségére 1216-ban alapított. Hogy a ciszterciták révén nálunk ekkor már határozottan csúcsíves stílű templomok is épültek, ennek a tapolcai templomrom Horvátországban a bizonysága. A tapolcai kolostort II. Endre 1205-ben alapítja, Clairveauxból ide telepített lakói templomukat 1210 körül építették. A francia gótika klasszikus formáit, amelyek a rom ránk maradt díszítő részleteit jellemzik, bizo-

nyára tovább is terjesztették. Az 1220-ban fölszentelt de elenyészett vernicei templomot szintén a tapolcai ciszterciták mesterei építették, akik nagyszámú ciszterci kolostoraink révén az ország belsejében is nem egy helyen dolgozhattak.



614. kép. A szegedi minorita templom alaprajza. — XV. sz.

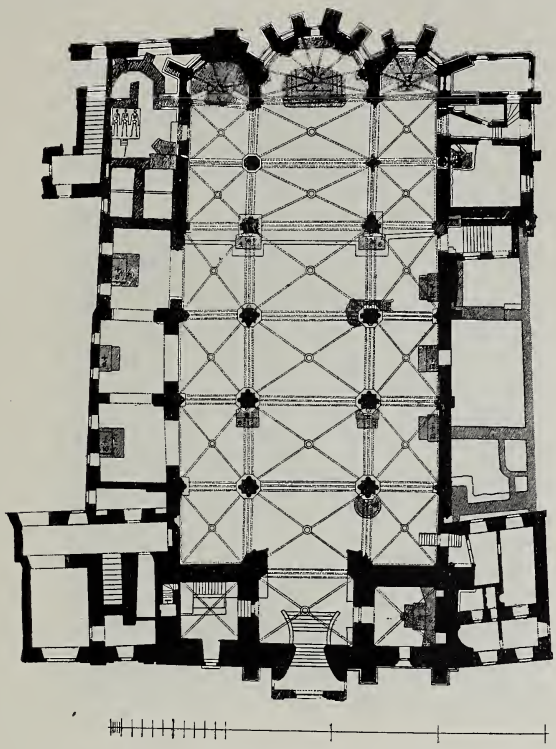
Annyi bizonyos, hogy a tatárjárás után a román stílnek emlékeinken már alig akad nyoma. Falusi templomainkon román elemekkel ugyan még a XIV. században is találkozunk. Ez azonban nem annak a jele, hogy művészetünk fejlődése a nyugateurópaihoz képest évszázadokkal késett, hanem pusztán annak, hogy a falusi nép nálunk épp úgy, mint a külföldön, mindig szivósan ragaszkodott az elavult művészeti irányok azon formáihoz, amelyek az egykorúaknál egyszerűbbek s így könnyebben is utánozhatók voltak.

5. A CSÚCSÍVES ÉPÍTÉSZET A XIII. ÉS XIV. SZÁZADBAN.

A csúcsíves kori építészet óriási dómjait a külföldön többnyire egyes városok hatalmának, gazdagságának s lakosai rajongással határos vallásosságának köszönheti. Magyarországon a XIII. században a városi élet még sokkal fiatalabb, semminthogy a külföldihez fogható föllendülést mutathatna. Az ország politikai egysége, erős centrális hatalma ezután is lehetetlenné teszi, hogy városaink, mint a külföldiek, nem egyszer szinte független államként szerepeljenek az államban. Vezető szerephez városaink ily formán kulturális téren nem egyhamar jutnak. S a művészet Magyarországon a csúcsíves építészet korában is első sorban arisztokratikus: vagyis java alkotásai királyaink, főpapjaink és főuraink bőkezűségéből létesülnek. Városaink csak a XIV. századtól fogva kezdenek nagyobbszabású építkezésekhez, de kellő anyagi eszközök híján s mert a java művészi erőket királyaink és főuraink foglalkoztatják, alkotásaik kivitele csak ritkán felel meg az ezek tervében rejlő s néha igazán nagyszerű koncepciónak.

Írott adatok és egyes töredékek kétségtelenné teszik, hogy a csúcsíveskori építészet legkiválóbb alkotásai nálunk az egri, a nagyváradi székesegyház s az

óbudai klarisszák templomai voltak. A legutóbbit Erzsébet királyné, Nagy Lajos anyja alapította s Zsigmond királyunk egyik oklevele szerint csodálatos művészetű volt. A nagyváradi székesegyház a kápolnakoszorús szentélylyel s nyilván a



615. kép. A budavári Nagyboldogasszony-templom alaprajza a restaurálás előtt. (Br. Forster Gy.: III. Béla emlékezete c. műve nyomán).

csúcsíves építészet támasztó-íveinek teljesen kifejlett rendszerével a XIV. században épült; köveiből a XVII. században a ma is meglevő vár alapjait falazták. Az egri székesegyház ujjáépítése alighanem még IV. Béla korában kezdődött. Szentélykoszorújának középső, erősen kiugró kápolnáját Bakócz Tamás a XV. század végén építtette, helyesebben alighanem esztergomi kápolnájához hasonlóan renaissance

stílusban díszíttette. Ezt a kápolnát Perényi Péter Tinódi szerint bástyává alakította át, előtte a szentélyt lebontatta s nyilván a belső vár sáncárkát is ennek helyén ásatta. A hajó javarésze a török korban pusztult el; megmaradt követ a XVIII. században építkezésekhez hurcolták széjjel. Az egri székesegyház egyetlen ránk maradt részlete egy pompásan faragott, élénken tagolt XIV. századbeli csonka köteges pillér. Ez a hajó dereka táján állott s nagyságát és formáját tekintve

616. kép. A budavári Nagyboldogasszony-templom szentélye a restaurálás előtt.
(Br. Forster Gy.: III. Béla c. művéből).

valószínűvé teszi Ipolyi sejtelmét, hogy az egri székesegyház arányait, fölépítését és díszítését tekintve méltán sorakozott a külföld óriási csúcsíveskori székesegyházai mellé.

A tatárjárás, mint valami tomboló vihar nagy pusztítást okozhatott országszerte, de hamar el is vonult. S ha IV. Bélát már kortársai az ország újjáalapítójának tekintették, ez is azt jelenti, hogy a magyarság hamar heverte ki a csapásokat, amelyeket reá a tatárok mértek s a veszedelem elmultával talán még fokozottabb

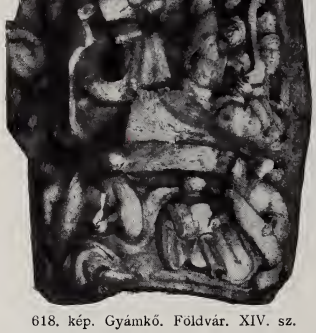
igyekezettel folytatta kulturális munkáját. Ez utóbbinak jelentős voltáról a tatárjárás előtt több írott feljegyzés emlékezik meg, mint ennek utána. De ha művészeti emlékeink korát nem erőltetett föltevések és kétes értékű szájhagyományok alapján ítéljük meg, főleg nem az évszázados késés elmélete alapján, úgy ezek is azt bizonyítják, hogy a XIII. században a tatárjárás után semmivel sem volt kisebb

617. kép. A budavári Nagyboldogasszony-templom déli kapuja. XIV. sz. (Br. Forster Gy.: III. Béla c. művéből).

nálunk az építészeti tevékenység, mint III. Béla korában. Csúcsíveskori építészetünkben, mely ennek eredeti hazája, Franciaország hatása alatt kezdte fejlődését, az előző korszak magyarországi hagyományai az elrendezésben helylyel-közzel még a XIV. században is érvényesülnek. A XIV. és XV. században művészetünk bizonyára szintén több önállóságot mutatott, mint amennyit java emlékeink pusztulása után a ránk maradt másodrendű alkotásokon látunk.

Hogy mily hamar lendült föl ismét építőművészetünk a tatárjárás után, ennek számos XIII. századbeli csúcsíves templomunk a bizonysága. A mai helyén akkor egészen újonnan keletkezett Budavárában is 1255-ben, amikor IV. Béla a budavári Nagyboldogasszony templomát alapítja, már két templom volt: a magyarok Mária-Magdolna-egyháza és a dominikánusok egyhajós temploma, mely utóbbi napjainkban kiásott szentélyével a várfalakra könyökölt. Az egyhajós templomok típusát nálunk a kolduló szerzetesek terjesztették el országszerte, akik közül a dominikánusok 1221-ben, a ferenciek 1225-ben alapítják első kolostorukat Magyarországon. E szegényes elrendezésű, egyhajós típus legnagyobb ránk maradt példája a szegedi minoritatemplom a XIV. századból. (614. kép).

A XIII. században keletkezett városaink első plébániatemplomai szintén ez egyszerű templomok mintájára épültek, de ily alakban nem maradtak ránk. A budavári Nagyboldogasszony templomát az új város helyőrségét alkotó német telepesei számára IV. Béla építtette, azért elrendezése is gazdagabb, mint az egykorú felvidéki városok plébániatemplomaié. S elrendezésével ez a templomunk eredeti terve szerint a lébényi mintát követte. Háromhajós bazilikális templomnak tervezték, egymáshoz simuló, de szögletes apszisokkal, két toronynyal, amelyek földszinti része az oldalhajók folytatása volt. (615. és 616. kép.) De még az építés közben nyilván más mester került a templom műhelye: a fabrika élére s ez csarnok-templom alakjában folytatta tovább az építkezést, mely az északi torony melletti szakaszban már a bazilikálisoknak tervezett oldalhajók magasságát érte el.



618. kép. Gyámkő. Földvár. XIV. sz.

A csarnoktemplomok formája külföldön épp úgy, mint Magyarországon, már a román építészet korában sem volt ismeretlen. Ám nincs kizárva, hogy az akkoriban épülő első nagyszabású csarnoktemplom, a marburgi Szent Erzsébet-templom szolgált Budán a bazilikális terv megváltoztatásához serkentő például. Bajos elhinni, hogy ennek a templomnak híre nem hatott el Magyarországra, hogy IV. Béla nem tudott róla, mikor szentté avatott nővére tiszteletére emelték. Villard de Honnecourt befolyására is felkarolhatták a csarnoktemplom formáját. E sokoldalú francia építőművészt ez időtájt hívják hazánkba, amikor, mint vázlatkönyvében megjegyzi, éppen Reimsban működik. Villard-nak tulajdonítják a cambrayi székesegyház építését. A fő- és kereszthajók itteni záródása a marburgi dómban szinte szolgai módon ismétlődik, ami valószínűvé teszi, hogy a sokat vándorló mester e dóm építésében is közreműködött, s talán innen került híre a magyar királyi udvarba. A cambrayi dóm mintájára Villard, ki följegyzései szerint huzamosabb ideig tartózkodott hazánkban, alighanem nálunk is tervezett

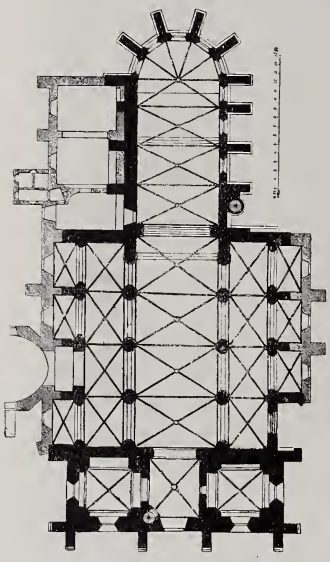
templomot, talán éppen az egri székesegyházat, amelynek szentélykoszorújából a középső, erősen kiugró kápolnát a vár újonnan ásott sáncárkán túl Perényi előretolt bástyának alakította át. Az egri székesegyház hatása alatt épülhetett a XIV. században a kassai dóm szentélye s nem a cambrayi hatása alatt keletkezett brainei templom mintájára. Több, mint valószínű ugyanis, hogy Braineről a kassaiak a középkorban még kevesebbet tudtak, mint ma s így templomukhoz sem kereshettek ott mintát.

619. kép. A garamszentbenedeki templom díszkapuja. XIV—XV. sz.

De térjünk vissza a budavári Nagyboldogasszonyhoz, amelyet napjainkban végzett restaurálása nagyon kiforgatott eredeti alakjából. A föltevéseket, amelyek alapján ez történt, semmi sem igazolja. Az egyes részletek közötti különbség csak különböző mesterekre, de nem különböző korokra vall. A szentély főapszisának ablakai közül az alsók sora félköríves záródásával nem arra vall, hogy még román kori, hanem pusztán arra, hogy mint a jáki templom mesterének, e templomunkénak is volt annyi ötlete-tessége, hogy a félkörívesek fölé csúcsíveseket falazva, az ablakok kettős sorában nyilvánuló ellentéttel a szentély hatását fokozza. A budavári Nagyboldogasszony-templomot a XIV. században tehát nem alakíthatták át bazilikálisból csarnoktemplommá, annál kevésbbé, mert ily átalakításnak gyakorlati célja általában nem lett volna s enélkül a régi építészek soha semmibe sem fogtak. A XIV. században csak északi kápolnái sorával bővült templomunk s ha nem akkor, a XV. században készült déli kapuja, Mária halálának érdekes, régies felfogású domborművével (617. kép.) Mátyás király korában építették ki végül déli tornyát, mely a török korban összeomlott északi toronnyal szemben, díszes sisakkal kiegészítve, ma is fennáll.

Művészi szempontból a budavári Nagyboldogasszony-templom távolról sem kiváló alkotás, csak a falaihoz fűződő nemzeti kegyelet avatta azzá. Több, mint valószínű, hogy még az esztergomi minoriták temploma is kiválóbb alkotás lehetett, amelyet IV. Béla temetkezőhelyének építtetett. S ha már hatalmas pártfogóik révén, mint alább látni fogjuk, néha a kolduló szerzetesek is túltettek újabb

városaink építkezésein, mennyivel inkább mulhatták ezeket felül a századok folyamán itt működő, régi tekintélyű szerzeteseink, mint a bencések, kiknek garamszentbenedeki temploma velejében a budavári Nagyboldogasszony-templom szakasztott mása, de építészeti szempontból tökéletesebb volt ennél. A kolostort még I. Géza alapította. Román-kori épületei a XV. század elején már nagyon megviselt állapotban voltak s azért a kolostor ekkor részben még ma is meglévő keresztfolyosójával újból épült. Több, mint valószínű, hogy templomát szintén a román-kori templom helyén már a XIV. században építették. Három pár köteges pillérével, a mellékhajók keleti félpilléreinek históriás fejezeteivel e templom még korai gót jellegű, aminthogy szerzetesi templomokon régi reminiszcenciákkal egyebütt is gyakran lehet találkozni, anélkül azonban, hogy ezek a népiesség színvonalára szállítanák alá ez alkotásokat. Ilyen átmeneti kori reminiszcenciák teszik érdekessé a földvári templomot Erdélyben, amelyet nyilván szintén még valamelyik szerzetesi iskolából kikerült mester épített. A bazilikális elrendezésű háromhajós templom a főhajó nyugoti végén egy toronnyal, kelet felé szögletesen záródó szentélylyel épült, amelynek belső falpillérei szintén históriás fejezetekkel ékesek. Ezek domborművei azonban, többek közt a sárkányt ölő Szent György vitéz s a gyermek Jézus az írástudókkal (618. kép.), a XIV. századbeli szobrászat színvonalán állanak. A garamszentbenedeki templom főékességén, a díszkapun is érvényesülnek régebbi reminiszcenciák, amelyeket közvetve talán a jáki templom kapujának hatására vezethetnénk vissza. Kétnyílású kaput ajtófelein mennyezetes fülkékben Krisztus és a négy evangélista oszlopocskákra helyezett alakja díszítette. (619. kép.) Az ívbéllet horonyát egy-egy szörnyeteg szájából kiindulva, pompás szőlőlombok töltik ki; az ajtó homlokgerendájának gyámköveit domborművű angyalok és prófétafejek ékesítik; a kapu levélcsomós külső keretét csipkeszerűen félkörívekből összerótt szalag s kétfelől gyámkövekre rakott karcsú fiálák díszítik.



620. kép. A nagyszombati székesegyház alaprajza. (Henszlmann nyomán).

Java emlékei pusztulása miatt csúcsíves kori építészetünk fejlődéséről csak határszéli városainkban szerezhetünk világosabb képet s ezek sorában a XIII. században a nyugotmagyarországiakat illeti az elsőség. A legrégibb csúcsíveskori emlék itt alighanem a nagyszombati káptalan székesegyháza, bazilikális elrendezésű négyszakaszos hajójának nyolcszögletes pilléreivel, a gádorfalak gyámköveinek és a boltozatbordáknak szigorú tagozásával. (620. kép.) Nagy Lajos korában,

akinek a hagyomány a templom építését tulajdonítja, legfeljebb szentélyét hosszabbították meg, mely három keresztboltozatos szakaszszal bír s háromoldalú apszissal záródik. A templomnak eredetileg csak a főhajó irányában volt tornya, amelyet azonban idővel lebontottak s oldalfalait meghagyva, ezek fölhasználásával két formátlan tornyot fűztek a templom testéhez. A tornyok azért szélesebbek, mint az oldalhajók, amelyek elé kerültek.

Jóval nagyobb arányokban és díszesebben indult meg a pozsonyi káptalan székesegyházának építése. A káptalan temploma a tatárjárás előtt a pozsonyi várban volt. Hihetőleg amikor a várost is falakkal kezdték övezni, szánta rá magát a káptalan, hogy a várbelinél nagyobb templomot épít itt. Az építkezést a városfalak védelmi rendszerébe foglalt hatalmas toronynyal közvetetlenül a tatárjárás után kezdhették el s a templomhajók külső falai mind a XIII. századból valók. Ekkor épültek a torony mellé simuló kápolnák, ezek közül a déli pompás arkaturás tagozásával; a főkapu félköralakban tagolt ívbélletével s egyszerű lombos bélletfrizével; továbbá a kisebbik kapu, szintén északon, ívmezőjében a szentháromságot ábrázoló pompás, de újabban csúnyán befestett domborművével (621. kép).

621. kép. A szentháromság. Dombormű a pozsonyi dóm északi kis kapuján. XIII. sz.

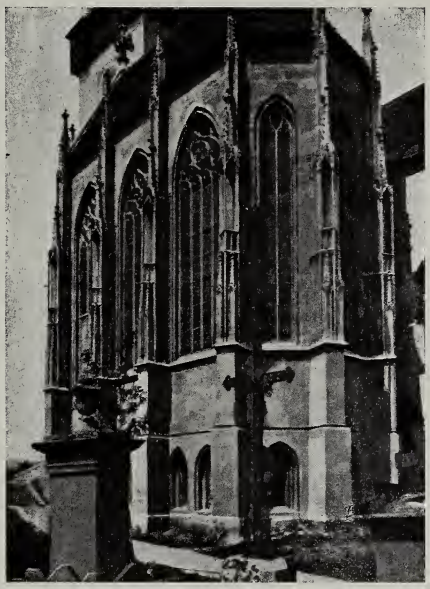
A 32 méter hosszú, $13^1/_2$ méter széles hármas hajó-csarnok négy pár pilléren nyugvó boltozatai későbbiek, a közel 28 méter hosszú s a főhajónál valamivel szélesebb hálóboltozatos szentélyt 1461 után fűzték a templom testéhez. A pozsonyi ferenciek egyhajós temploma szintén a XIII. századból való, a hozzáépített Szent János-kápolna pompás arányaival, szabadon álló falain véges-végig ablakokkal áttört, alján arkaturásan tagolt belsejével 1361—1370 között épült; tornya, Magyarországon a legszebb csúcsíves kori torony, szintén ez időből való s a pozsonyi klarisszák templomtornyának is mintájául szolgált. (622. kép.) A pozsonyi Szent János-kápolna kettős; alsó része, ennek mintegy talapzatául szolgálva, nagyban fokozza a felső ég felé törő nemes arányainak hatását. Arányainál fogva a pozsonyival sok rokonságot mutat a szepeshelyi és a csütörtökhelyi Zápolya-kápolna (623. kép), részben a győri székesegyház Héderváry-kápolnája is. Ezutóbbiak a XV. sz. második felében épültek, még pedig a pozsonyihoz hasonlóan alighanem

az elpusztult budai királyi vár Szent Márton-kápolnájának mintájára, amelyet Erzsébet királyné 1345-ben alapított s a melyet Mátyás király alamizsnás Szent János oratoriumszerű sírkápolnájával bővített.

622. kép. A ferenciek templomának tornya. Pozsony. XIV. sz.

Korai csúcsíves építészetünk legérdekesebb emlékeivel Sopronban találkozunk. Kétségtelen, hogy e fényes multú város, a rómaiak Scarbantiája már a román építészet korában is jelentős művészeti tevékenység színhelye volt. Az átmeneti stíl korából maradt ránk centrális elrendezésű Szent Jakab-kápolnája, mely a régibb Szent Mihály-templom cintermének csontháza volt s nyolcszögletes centrális épület, keleti oldalán háromoldalú apszisban záródó négyszögletes szentélylyel, déli oldalán a kapu nyomott csúcsos ívű mezejében érdekes jelképes tárgyú domborművel. Magát a plébánia-templomot mai alakjában a XIII. sz. második felében építették s ez ekkor még befejezetlen nyugoti tornyával eredetileg háromhajós álcsarnoktemplom volt; hajójában oszlopokon nyugvó öt keresztboltos szakaszszal, amelyhez egy keskenyebb keresztboltos szakasz képében s három oldalú apszissal a szentély csatlakozott. Ez utóbbit a XV. században kétfelől kibővítve, álkereszthájóvá alakították át s új szentélyt fűztek hozzá, mely két, a főhajóbelieknél hosszabb keresztboltos szakaszszal s háromoldalú apszissal épült. A torony nyolcszögletes részének felső fele és sisakja is ekkor készült, de a templom arányaihoz mérten még mindig nem elég magas. Nyilván a pozsonyi ferenciek tornyának mintájára tervezett sisaktagozása is nehézkes hatású balusztrádos, fiálás folyosóvá laposodott, mely egyszerűbb, de szintén nehézkes alakban igen érdekesen a torony csúcsa alatt ismétlődik. Hasonló, de régibb toronnyal a soproni bencések templomán is találkozunk, mely eredetileg a ferencieké volt. Ez a templom alaprajzi elrendezésével a pozsonyi ferenciek templomára emlékeztet; rövid, csaknem négyzet alapján épült hajója eredetileg famennyezetes volt. A szentély elegáns hajlású keresztboltozataival, oszlopformájú ízlésesen faragott gerinchordozóival XIII. századbeli alakjában maradt ránk. (624.

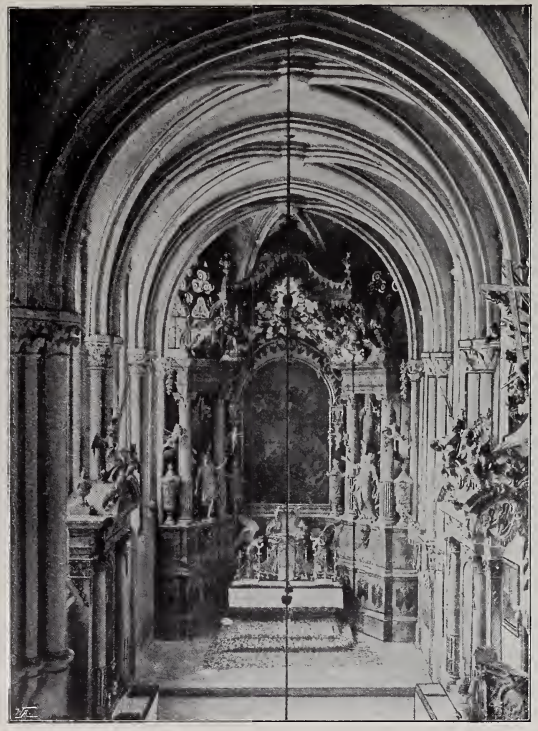
kép.) A hajót a soproni plébániatemplom mintájára csak a XIV. században boltozták. (625. kép.) A boltozatok nyomásának ellensúlyozására ekkor építhették a hajó déli oldalához a tornyot is. Ez átalakítás költségeit valamelyik főúr viselhette s mesterei, miként a XIII. századbeliek is, elsőrangú kőfaragóink sorából kerültek ki. A hajó két pár oszlopának díszítése nagyon egyszerű. A boltozatok gerincei az oszlopok felső végét koszorúzó maszkos végződésű leveles gyámköveken nyugosznak. Ez egyszerűségért a tervező mester az oszlopok törzséből kiugró s így igen saját-



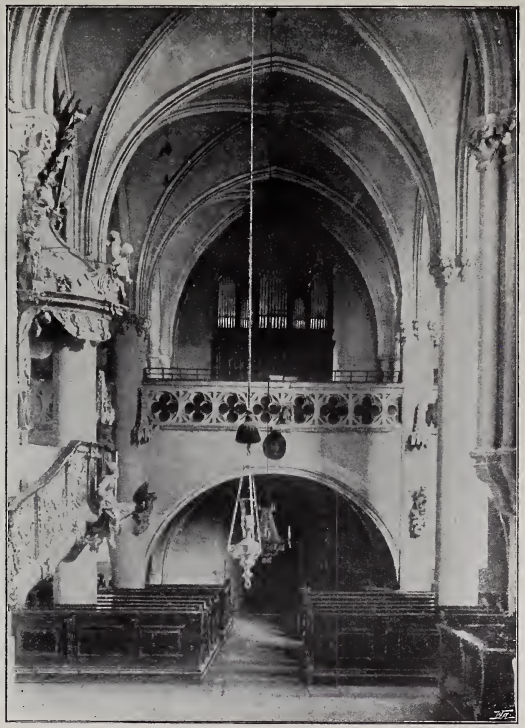
623. kép. A csütörtökhelyi Zápolya-kápolna. XV. sz.

ságos mennyezetes gyámkövekkel akart kárpótolni, amelyeken eredetileg szobrok állottak. A pompásan faragott gyámkövek egyikén angyalt látunk, balkarján a soproni barátok XIV. századbeli pártfogójának címerével, jobbjában ennek kecskefejalakú sisakdíszével. (626. kép.) A maecenas, kinek bőkezűségéből ekkor nyilván a kolostor és ennek pompás káptalanterme is újjáépült, itt temetkezett s eredeti halottas-címere még ma is ott függ a templom orgonakarzatán (627. kép).

A káptalanterem háromhajós csarnok, kilenc keresztboltozattal. Gyámköveit fantasztikus állatok domborművű képei díszítik. A pilléreket a XVIII. században



624. kép. A soproni bencés templom szentélye. XIII. sz.



625. kép. A soproni bencés templom hajója. XIV. sz.

körülfalazták; de az egyiknek ez újabb burkolatából kifejtett részlete azt bizonyítja, hogy valamennyinek históriás fejezete volt.

Elrendezése és díszítése tekintetében a soproni bencés-templom, szerzetes-templomhoz illően, felettébb egyszerű; ékítményes részleteinek formai és technikai tökéletessége azonban az egykorú európai művészet színvonalán áll. S általában egyéb ránk maradt XIII. és XIV. századbeli templomaink is azt bizonyítják, hogyha vidéki városaink kitűnő tervező mesterekkel nem is rendelkeztek, a kőfaragók, a

626. kép.
Gyámkő a soproni bencés templomban.

627. kép. Halotti címer a soproni bencés templomban. XIV. sz.

kik épületeik díszítésén dolgoztak, mind mesterei voltak technikájuknak, amint-hogy a céh-rendszer korában, amely nagyobb városainkat a XIV. századtól kezdve országszerte behálózta, kontárok legfeljebb a céhek látókörén kívül eső kisebb városokban és félreeső falvakban boldogulhattak.

Mint építészeti alkotás a pozsonyi városháza sem kiváló, ékítményei azonban, főleg a kapualjának XIV. századbeli boltozati zárókövei épp oly klasszikus emlékei csúcsíves kori kőfaragásunknak, mint a kassai dóm díszítése.

6. A KASSAI DÓM S KÉSEI CSÚCSÍVES ÉPÍTÉSZETÜNK.

Pazar díszítése s nem építészeti szerkezete az, amelynél fogva az eredetileg plébániatemplomnak épült kassai dómot csúcsíves kori művészetünk legkiválóbb ránk maradt emlékének tarthatjuk. A templom építésének XIV. századbeli korszakából írott adat nem igen maradt ránk, mindazonáltal a napjainkban lefolyt újjáépítése közben felmerült tapasztalatok alapján XIV. századbeli építésének történetét, a mellette álló Szent Mihály-kápolna történetével együtt, eléggé ösmerjük.

Voltaképpeni városi élet Kassán, mint általában Felsőmagyarországon, csak a tatárjárás után kezdődik. Ekkor nyeri legtöbb felvidéki városunk első erődítményeit, amelyek váratlan ellenséges támadásoktól védik s ezzel az ipar és kereskedelem fokozottabb fejlődését is előmozdítják.

628. kép. A kassai Szt. Mihály kápolna helyreállítása után.

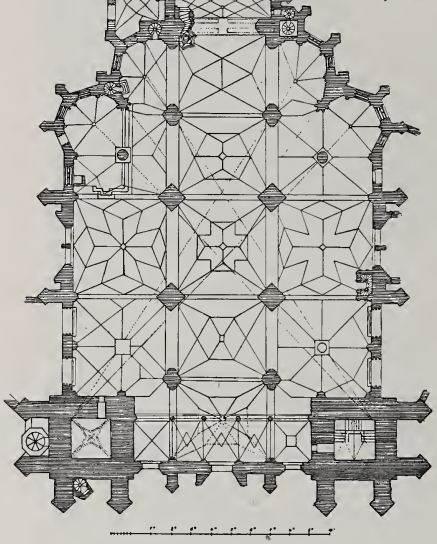
Kassának a mai dóm helyén már a XIII. században volt plébániatemploma s ez, mint ránk maradt alapfalai bizonyítják, a kolduló szerzetesek templomainak mintájára emelt egyhajós épület volt, három oldalú apszisban záródó szentélylyel. Körülbelül a XIII. század harmadik negyedében ettől délre a kassaiak új templomot kezdtek építeni. Ennek azonban csak szentélye készült el. A mai Szent Mihály-kápolna ez, amelynek minden ízében eredeti főhomlokzata sok magyarázatra szolgáltatott alkalmat. A kápolna homlokzati falát beárnyékoló csúcsos ívű nyílás magyarázata alig lehet más, minthogy templomszentélynek szánt épület diadalíve. (628. kép.) Ennek köveit már kifaragták volt, amikor nyilván városuk gyors fejlődése miatt a kassaiak lemondtak a még

mindig szerény arányúnak igérkező új templom folytatásáról s szentélyét homlokfallal elrekesztették és a diadalívnek már kifaragott köveit ez elé falazták. Az így kápolnává átalakított szentély homlokzatának betetőzéseként páratlan leleményességgel tornyot tervezett a mester, ki ez utóbbi homlokzati falát a diadalív gádorfalára, hátsó falát a homlokfal mögé e célból falazott hevederívre rakatta s a bolthajtásokon így mintegy lebegő tornyát kétfelől támasztó-ívekkel erősítette meg. A mester rendkívül eredeti, de logikus gondolkodása, mely homlokzatán visszatükröződik, kölcsönöz a kápolnának sajátos varázst. Hatását kissé rendszertelen, de ízléses díszítése nem fokozza, de el sem rontja. A kapu meredek ormát a lelkeket mérlegelő Szent Mihálynak még szigorú formájú, a román korinál azonban már jóval derűsebb felfogással készült domborműve tölti be. (629. kép.) A kapu két felén zömök fiálák állnak őrt, a homlokzat sima falát rózsaablak s két mennyezetes fülke töri meg. A torony támasztóívei alján balusztrád húzódik, két emeletének fűrészfogas párkányán mennyezetes fülkék között csúcsíves ablakok törik át falát. Mindennek betetőzése a hosszával keresztben elhelyezett nyeregtető, sarkain keresztrózsákkal. Ennek vízszintes vonalú záródása mintha szintén azt hirdetné, hogy az épület készakarva félbenhagyott művészi alkotás.

629. kép. Szt. Mihály. A kassai Szt. Mihály kápolna domborműve. XIII. sz. (Gipszmásolat után).

Hogy mikor kezdték a kápolnától északra eső dóm építését, azt nem tudjuk. Több, mint valószínű, hogy az utolsó Árpádok s az Árpádház kihaltát követő háborús idők nem igen kedveztek az építésnek s ez alighanem csak a Róbert Károly uralmát megszilárdító rozgonyi csata után kezdődött, mely Kassa közvetetlen szomszédságában zajlott le. A város akkor már mai alakjában kiépült. A házsorai között nem volt oly nagy tér, amelyen a nagyszabású dómnak helyes arányokban alapokat rakhattak volna. Mesterüknek ilyformán Villard de Honnecourt közvetett hatására való tervén módosítani kellett s a templom épp azért hosszához képest aránytalanul széles lett. Külső falai emelése közben a kassaiak az ezeken belül meghagyott régi templomot tovább használták s talán azért nem siettek

nagyon az új templom építésével. Több, mint valószínű, hogy a mire a külső falak a párkányig elkészültek, az a nemzedék, amely a dóm építését megkezdte, már kihalt s a következőnek mesterei már kevésbbé voltak lelkiismeretesek, mint az előbbiek. Ez volt az oka annak, hogy a kassai dóm technikai szempontból véve alaposan elhibázott épületté lett; de díszítését tekintve jelentősége az európai művészettörténelemben is elvitázhatatlan. Szentélyboltozatainak kettős címere alapján bizonyos, hogy a templomot Zsigmond király korában főrészeiben teljesen befejezték. Akkori alakjában a templom háromhajós volt, hálóboltozatai négy pillér-páron nyugodtak, szentélye ötoldalú apszissal, a főhajóval egyformán széles mellékhajók sugarasan elrendezett kettős kápolnákkal záródtak. (630. kép.) A XV. század második felében már csak a déli előcsarnokon, a kétfelől hozzáfűzött kápolnákon s belső díszítő részleteken kívül az északi torony párkány feletti részén dolgoztak. Mátyás király korában építették a déli csonka tornyot.



630. kép. A kassai dóm alaprajza a restaurálás előtt. (Henszlmann nyomán).

A kassai dóm külső hossza 60 méter, szélessége a déli kápolnákat beleértve 40 méter, magassága a főhajó párkányáig 23 méter. A templom magassága tehát nem volt oly nagy, hogy az oldalfalakat a boltozatok nyomása miatt támasztó-ívekkel ellensúlyozni kellett volna s minthogy ezeket a külföldi nagy dómok mesterei sem a művészi hatás fokozása végett, hanem épületeik óriási magasságát tekintve merő szükségből falazták, a kassai dóm első mestere is helyesen tette, hogy mellőzte a támasztó-íveket. S alkotása minden bizonynyal így is jóval tovább áll fenn, ha utódai nem falazzák a pillérek magvát törmelék kőből s nem mellőzik az ezeket összekötő alapfalazást. Ennek híjján lett a dóm története szinte már a XV. századtól kezdve merő tatarozás, amely azonban mindig csak ideiglenes segítség volt, úgy hogy napjainkban az épület zömét le kellett bontani. A mai dóm ilyformán a régi helyén álló, ennek mintájára emelt új épület, amelynek csak egyes részletei eredetiek s amelynek térhatása rovására belső elrendezésén is változtattak.

A dóm eredeti elrendezése Kassán a sajátos helyi körülmények folyománya volt s épp azért hatásával más helyen Felsőmagyarországon nem igen találkozunk. Kőből faragott ékítményeivel, ezek nemes formáival és pompás technikájával a

631. kép. A kassai dóm déli homlokzata a restaurálás után.

kassai dóm messze földön nagy és évtizedekre kiható befolyást gyakorolt kőfaragóinkra s talán ennek köszönhetjük, hogy Felsőmagyarországon, építészeti szempontból véve másodrendű templomainkban, de főleg magában a kassai dómban is találkozunk olyan XV. századbeli ékítményes részletekkel, amelyek a klasszikus

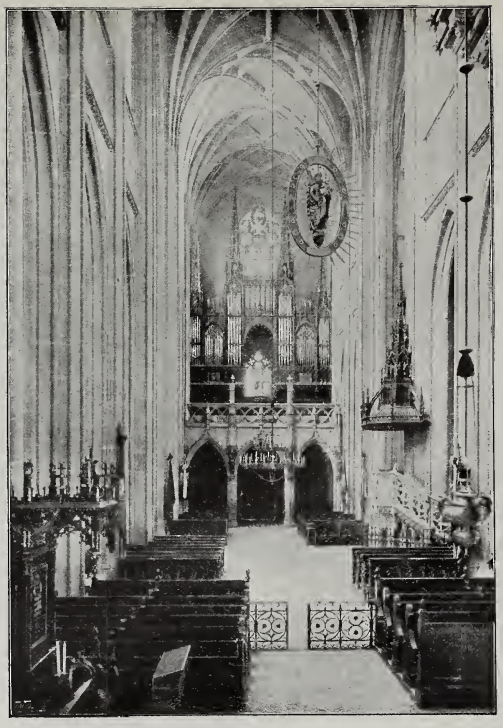
gótika korára emlékeztetnek. A kassai dóm külsején a XIV. századbeli ékítmények javával a szentélyt, a nyugoti homlokzatot, a kereszthajó északi homlokzatát halmozták el. (631. kép.) A szentély falait szinte végig mértani művekkel ékes ablakok törik át, az egymás hátán égfelé törő fiálákkal tagozott támasztó-pillérek a lóhereíves frízen nyugvó balusztrádon áttörve formás tornyocskákban végződnek. A balusztrád egyes szakaszainak alján kőből faragott vízhányó szörnyek ugranak ki, amelyek a mellékhajók lapos teteje alatt is növelik a díszítés festői hatását. A főhomlokzat faragványokkal gazdagon áttört középső falát két élénken cifrázott támasztó-ív köti össze a sarkain álló tornyokkal. (632. kép.) Fiálák közé foglalt, az északinál egyszerűbb kapuját ívmezejében Krisztust az olajfák hegyén s a Veronikát ábrázoló dombormű díszíti. Több, mint valószínű, hogy a kereszthajó északi homlokzata jóval megelőzte a főhomlokzat építését. A faragott díszítés is itt a legpompásabb s a leginkább harmonikus. A homlokzat áttört művű háromszögletes orma a mértani művek változatos csoportosításával teremtett pompa kitűnő példája. Alatta az emelet arkaturás tagozásába foglalva ismét egy mértani műveinél fogva kiváló, óriás csúcsíves ablak töri át a falat. Ennek alsó párkánya szintén lóhereíves arkaturákon nyugszik s ezek sorába foglalva látjuk a pompás díszkaput, fiálákkal határolt fülkés keretével, ormának lépcsőzetesen elrendezett keretes mezőiben domborművekkel. (633. kép.) A Krisztust a keresztfán, a sirató asszonyokat és férfiakat, a pietát s az utolsó ítéletet ábrázoló képeken kívül két dombormű magyarországi Szent Erzsébet életét tárja elénk egybeolvadó jelenetekben, élénk elbeszélő felfogással s e korban ugyancsak figyelemre méltó jellemző erővel, amely természetesen csak a formai hatás rovására érvényesülhetett. (634. kép.)

634. kép. Szent Erzsébet a kórházban. Dombormű a kassai dóm északi kapuján. XIV. sz.

Bár az északi torony s a déli előcsarnok sem volt még befejezve, egyes hívek bőkezűségéből a templom belseje (635. és 636. kép) a XV. század második

632. kép. A kassai dóm észak-nyugat felől.

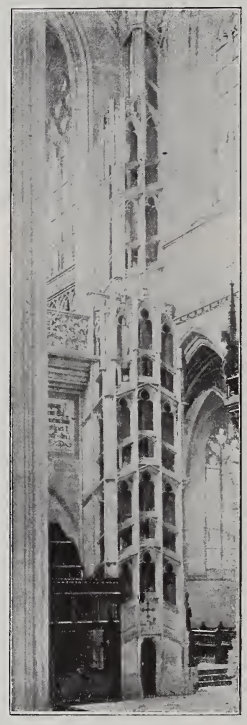
635. kép. A kassai dóm szentélye restaurálása után.



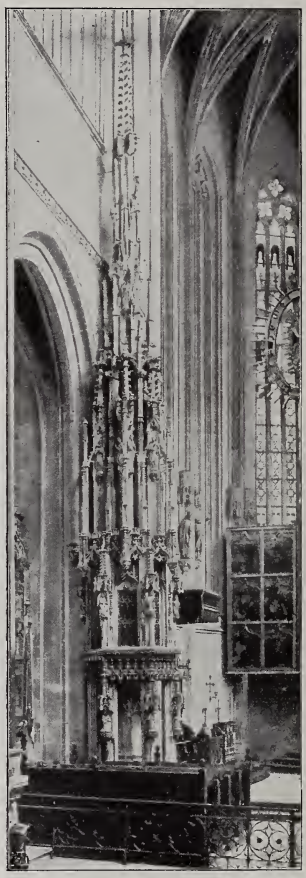
636. kép. A kassai dóm hajója a restaurálás után.

felében is egyre gyarapodik kőből faragott részletekkel, amelyek formai és technikai szempontból véve egyaránt a kassai dóm építése közben keletkezett kőfaragó-iskola klasszikus hagyományait tárják elénk.

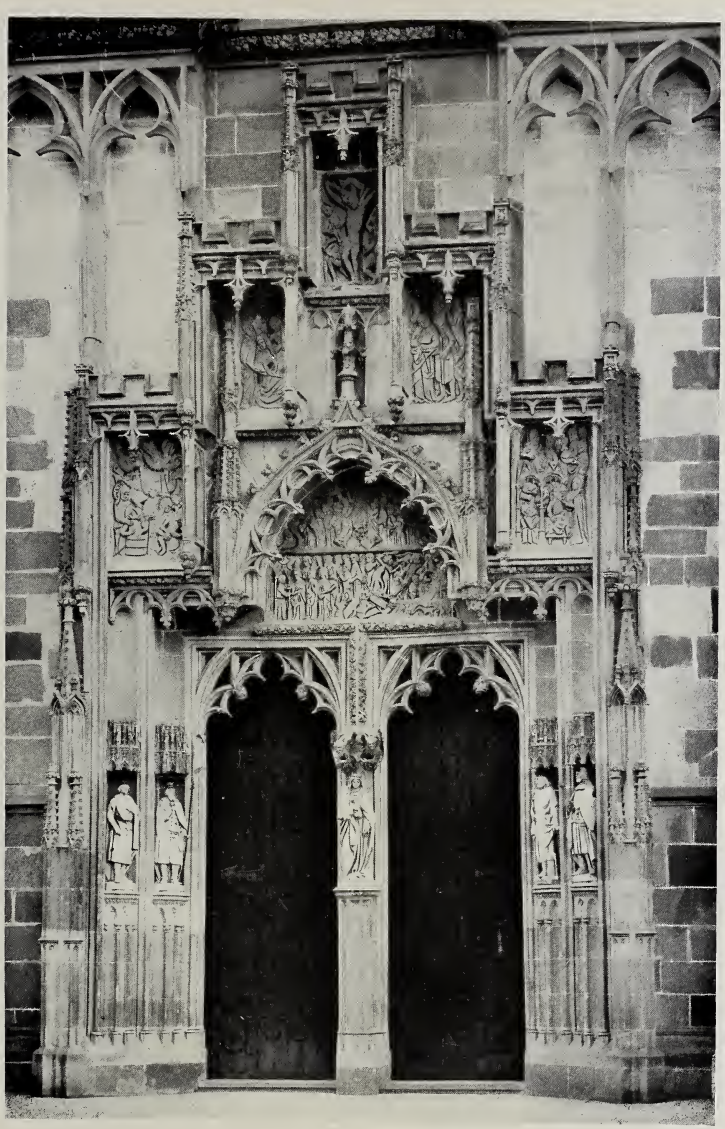
A déli előcsarnok oratoriumára vezető királylépcső formai szempontból véve kissé józan ugyan, de mestere is a fősúlyt arra a fortélyra helyezte, amely szerkezetében nyilvánul. (637. kép.) A lépcsőházban két csigalépcső fonódik egymásba s ha ketten egyszerre mennek fel rajta, útjukon hol elválnak,



637. kép. A kassai dóm királylépcsője. XV. sz.

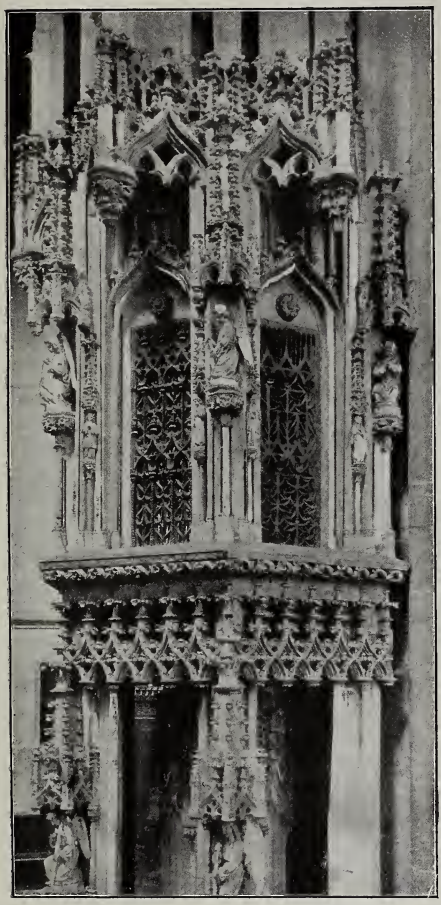


638. kép. A kassai dóm szentségháza. XV. sz.



633. kép. A kassai dóm északi kapuja. XIV. század.

hol ismét találkoznak. Annál pompásabb a dóm szentségháza, amelyet Kassai István mester a XV. század harmadik negyedében faragott s mely ízléses pompájával külföldön is ritkítja párját. (638. és 639. kép.) Valamivel egyszerűbb, de nem kevésbbé nemes hatású másával a bártfai



639. kép. Részlet a kassai dóm szentségházából. XV. sz.

640. kép. Szent Erzsébet szobra a kassai dómban. XV. sz.

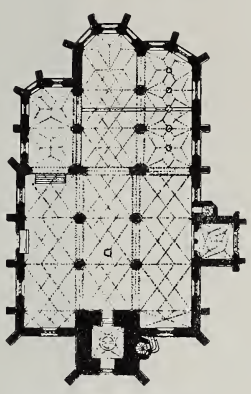
Szent Egyed-templomban találkozunk, amelynek szentélyét is ugyanez az István mester építette újjá. A kései gót kőfaragás pompás emléke a kassai dómban még az északi hajó zárófalába ékelt mennyezet, amely alatt Szent Erzsébet domborművű alakja áll. (640. kép.)

A kassai dóméhoz hasonló körülmények szabták meg az eperjesi Szent Miklós-templom építését. Itt is készen volt már a város, amikor lakosai a mai templom építéséhez fogtak s a XIII. századbeli egyhajós, kriptás szentélyű templom északi

641. kép. Gyámkő az eperjesi Szt. Miklós templomban. XIV. sz.

falainak felhasználásával a XIV. században olyan bazilikális elrendezésű templomot kezdtek építeni, amelynek északi hajója a régi templom hajója és szentélye lett, másik két új hajója ezzel egyforma szélesen s mind a három egymáshoz simuló apszisokkal épült. A szentélyt az oldalhajók magasságában tervezték, a főhajót kassai mintára, jóval magasabbra. A szentélytől s az apszistól eltekintve, a templom így lényegében a kassaival azonos elrendezésű lett volna s tervezője, aki a félben maradt bazilikális elrendezés egy ma is meglevő gyámkövén örökítette meg magát (641. kép), talán a kassai dóm XIV. századbeli mesterével azonos volt. Az eredeti

tervtől azonban az építés közben eltértek s a bazilikális templomnak megfelelő s már befalazott félpillérkötegeket és gyámköveket helyükön hagyták, de a külső falak és a szabadon álló pillérek magasabbra emelésével a XV. század első felében csarnoktemplom alakjában fejezték be a templomot, amelynek déli homlokzatához azután a kassai dóm mintájára, mint sok más felvidéki városunkban is, még emeletes előcsarnokot is fűztek. (642. kép.) Belső térhatása tekintetében az eperjesi Szent Miklós-templom kereszthevederívek nélkül falazott, egymásba olvadó s a négy pár pilléren szinte lebegő hálóboltozataival (643. kép) legmonumentálisabb templomaink egyike s a csarnoktemplomoknak külföldön is mintaszerű példája lenne, ha a helyi viszonyokkal való kényszerű megalkuvások meg nem kötik az építők kezét s nem kényszerítik őket arra is, hogy a XIII. századbeli templom északi falainak megtartása miatt az alaprajzi elrendezés szabálytalanságaiba is beletörődjenek. Az eperjesi szent Miklós templom egész hossza 54·70 m., szélessége 34.45 m., boltozatainak magassága a főhajóban 16 méter. Hogy a kassai dóm hatása Felsőmagyarország templomain oly kevéssé tűnik szembe, ennek más városainkban is a kicsinyes viszonyok s német eredetű polgáraiknak takarékossága az oka, amely különösen a Szepességen vált egy sajátos helyi építőiskola fejlődésének rúgójává. A legnagyobb templom itt, a lőcsei Szent Jakab-templom, az eperjesihez hasonlóan, szintén egy kisebb XIII. századbeli templom mellett épült, amelynek szentélye ma is a XIV. századbeli csarnoktemplom sekrestyéje. Itt is két mester vezette az építést, anélkül, hogy az utód törődött volna azzal, hogy mit akart elődje, aki egyébként maga is mindenuntalan eltért alaptervétől, nyilván mert a városi lakosság kényszerítette erre. A templom felépítésében és díszítésében így alig van rendszer s ez jellemzi a Szepesség egyéb fennmaradt csúcsíves templomait is, amelyek ma a városkák lakosságának számához mérten mégis nagyarányú épületek s a szobrászatnak és festészetnek különösen a XV. században ugyancsak jelentős működési teret biztosítottak.



642. kép. Az eperjesi szent Miklós templom alaprajza.

Építészeti szempontból egyik-másik szerzetesi templom a Szepességen is jóval kiválóbb, mint a plébániatemplomok. Nemes arányai, kismérvű, de pompás díszítése tekintetében a lőcsei ferencrendi templom, a XIV. század első feléből, átalakított roskadozó állapotában is a legkiválóbb csúcsíves templom itt; a melléje simuló kolostorban mind a négy szárnyával napjainkig fennmaradt a valamivel későbbi keresztfolyosó, amelynek falait hajdan véges-végig falképek díszítették. A Szepességre nézve a kéthajós templomforma a jellemző. Ez úgy keletkezett, hogy a kisebb városok és falvak templomait többnyire már a XIII. században nyugati toronynyal s szentélyükben hol egyenesen, hol háromoldalúan záródó apszisokkal kőből építették, de a hajóban deszkamennyezettel. A XIV. és XV. században aztán a

hajót beboltozták, de minthogy osztatlan boltozatnak széles, háromhajósnak keskeny volt, két sorban falazott keresztboltozatainak belső sarkát a hajó közepén falazott pillér- vagy oszlopsorra helyezték. (644. kép.) A külföldön az ily elrendezésű templomok közül a szepességiekkel a legtöbb rokonságot a prágai Ghettó zsinagógája mutatja a XIV. századból. Minthogy a prágai dóm számadáskönyveiben ekkor

643. kép. Az eperjesi Szt. Miklós templom főhajója, XV. sz.

sűrűn szerepelnek szepességi kőfaragók, nincs kizárva, hogy a zsinagógát is ezek építették.

A szepességihez hasonló provincializmus nyilvánul Erdély csúcsíves kori építészetében, melynek egyetlen klasszikus emléke, a vajda-hunyadi vár, (645. kép.) elrendezésében a XIII. században megkezdett budai királyi vár hatására vall. Az utóbbit csak régi leírásokból és egy török kori alaprajzából ismerjük. Javarészükben elpusztult középkori váraink francia-rendszerű erődítésének hatása nyilvánul Erdély nagyszámú erődített templomában. Ezek többnyire a XV. században a törökök egyre fenyegetőbb magatartásának hírére épültek. Erődítésük lényege, a csúcsíves templomok támasztó-ívei közé falazott hatalmas boltíveken nyugvó dísztelen védelmi

folyosókban nyilvánul (646. kép.), amelyek páratlanul szellemes felfogással tervezve a vajda-hunyadi vár lovagtermének külsején díszítésükkel a művészi hatás legjelentősebb tényezői.

Erdély s általában Magyarország legnagyobb csúcsíves temploma, a brassói fekete templom, szintén az elrendezésében nyilvánuló aránytalanságoknál fogva nélkülözi a jelentősebb művészi hatást. (647. kép.) A háromhajós csarnoktemplom, túlságosan megnyujtott szentélyével együtt 89 m. hosszú, 38 m. széles, magas-

644. kép. A leibiczi templom belseje. XV. sz.

sága 42 méter. Belseje dísztelen, külsején s különösen hat kapuján nem kevesebb a faragott díszítés, mint a kassai dómon; de bár ékítményei nem nélkülözik a művészi vonást, rendszertelenül csoportosítva hatásukkal messze mögötte maradnak a felvidék legszebb templomának.

A kisebb erdélyi templomok díszítését még nagyobb mértékben, mint a felvidékieket, a pongyola formák jellemzik. Kőfaragásunk elsatnyulását a renaissance korai térfoglalása is siettette. Nemcsak Mátyás király és főurai, de a vidéken is korán kapták fel az új stílt s a művészeti főhelyeinktől távolabb eső városokban, úgy látszik, már a XV. sz. végén is, minden kontár kőfaragó boldogult, mihelyest új formákkal (formae italycales) dolgozott. A csúcsíves építészet hagyományait ápoló céhek tekintélye sülyedvén, nem volt aki a kőfaragás technikáját színvonalon tartotta

volna. Raguzai Vince renaissance stílű, de formai és technikai szempontból egyaránt hitvány héthársi kapuján büszkén örökíti meg nevét. A csúcsíves kori hagyományokhoz ragaszkodó régi mestereink a XVI. század elején is névtelenül dolgoznak, ha ugyan nagyobb munkához jutnak. A csúcsíves építészet és a renaissance harcának nálunk a bártfai városháza legérdekesebb emléke. (648. kép.) Ezt egy régi földszintes épületből a XVI. sz. első tizedében alakítják át. Ablakait, ajtóit, pompás erkélytornyát Alexius mester csúcsíves elemekkel vegyülő renaissance stílben faragja. Utódja aztán, akire az épület befejezését bízták, s aki meg szívósan ragaszkodik a csúcsíves építészet hagyományaihoz, az eperjesi János mester, mintha csak az új stílű részletek hatását akarná elnyomni, oly fantasztikus párkánynyal (649. kép) s oly óriási oromfalakkal tetőzi be az épületet, aminőkkel jóval régibb csúcsíves kori templomainkon sem találkozhatunk.

645. kép. Vajda-Hunyad vára a restaurálás után.

A renaissance stílus mindazonáltal rohamosan hódított s a XVI. század második tizedétől kezdve a csúcsíves építészetnek számottevő emléke nem igen maradt ránk. Csak a nép ragaszkodott tovább formáihoz, ornamentikájához. Bizonyos, hogy az építkezés nálunk egyházi és világi téren egyaránt a csúcsíves korban

volt a legnagyobb mérvű. Java emlékei ugyan elpusztultak, de hogy a csúcsíves stíl, a keresztény szellem e legharmonikusabb hatású művészi inkarnációja menynyire átment népünk vérébe, azt semmi sem bizonyítja ékesebben, mint az, hogy népies ornamentikánkban, falusi templomaink tornyain, sőt Kalotaszeg vidékén a bútorokon is, még ma is érvényesülnek reminiszcenciái.

646. kép. Erődített templom Szászdályán. XV. sz. (Sigerus; Burgen u. Kirchenkastelle nyomán).

7. SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET.

Művészettörténelmünk Magyarország középkori építészete anyagának összegyűjtésével még távolról sem végzett. Ha ilyformán már erről szóló fejtegetéseink is csak kisérletnek tekinthetők, szobrászatunk és festészetünk fejlődéséről annál kevésbbé nyerhetünk összefüggő képet, mert ennek multjára vonatkozólag még anyaggyűjtésünk is csak egy-két kisérletből áll. Java építészeti emlékeinkkel együtt, szobrászatunk és festészetünk java alkotásai is elenyésztek. A ránk maradt középkori templomok faragott díszítése a nyugati nagy székesegyházakéhoz képest vajmi jelentéktelen. Ebből a körülményből kőfaragó szobrászatunk multjára vonatkozólag is szomorú következtetéseket szokás levonni, holott a nálunk maradtakhoz fogható kisebb arányú templomok külföldön sem mutatnak nagyobb gazdagságot faragott és festett díszítés tekintetében. Sőt ami ez utóbbit illeti, már eddigi kutatásaink alapján is bízvást állíthatjuk, hogy a középkorban alig volt templomunk, amelyben a faragott díszítés hiányát már kezdettől fogva nem igyekeztek volna festményekkel pótolni. S ha sok helyen a templom külsejének is találkozunk falképekkel, szinte bizonyos, hogy — miként ezt nem egy napjainkig fönn-

maradt példa bizonyítja — ezek belsejében, valamint középkori váraink szobáiban, festett díszítés nélkül nem hagytak „tenyérnyi parasztot“ sem.

A középkor képzőművészete velejében, különösen a román korban, nemzetközi jellegű. Irányát az egyház szabja meg, mely egyetemességével egyetlen kulturcsaládba olvasztja össze Európa népeit. Jelentősebb nemzeti vonások a szobrá-

647. kép. A brassói fekete templom. XV. sz. (Sigerus: Aus alter Zeit c. műve nyomán).

szatban és képírásban is többnyire csak annyiban érvényesülnek, amennyiben ez nemzeti tárgyakat dolgoz föl.

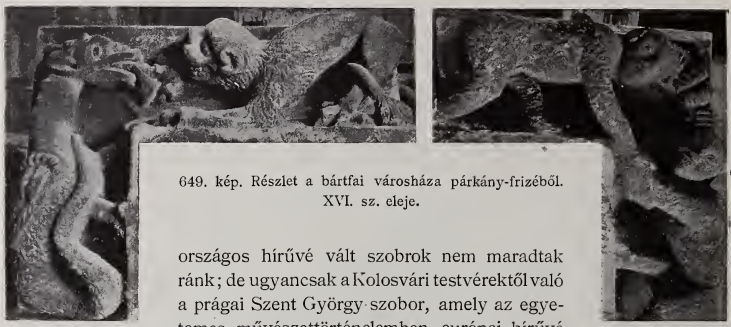
Temérdek írott adaton kívül emlékeink is arról tanuskodnak, hogy királyaink és nemzeti szentjeink képzőművészetünknek is kezdettől fogva kedvelt hősei voltak. Gizella királyné a székesfejérvári bazilika számára készült páratlanul érdekes miseruhájának, a mai koronázási palástnak, hímzései sorában, még bizánci mintára, Szent István, Imre királyfi és a maga képét is megörökíti. Szent Lászlónak, középkori történetünk legünnepeltebb hősének tetteit már a XIII. században egész falképsorozatok dicsőítették. Hogy ezek az eredeti tárgyak képzőművészetünk fejlődését

a szobrászatban is eredeti irányba terelték, ennek bizonysága a Kolosvári testvérek példája.

Kolosvári Márton és György, Kolosvári Miklós festő fiai, Meszesi Demeter

648. kép. A bártfai városháza restaurálása előtt.

püspök megbízásából a nagyváradi székesegyház előtt már 1370-ben ércszobrokat állítottak Szent Istvánnak, Szent Lászlónak és Szent Imre hercegnek. 1390-ben Czudar János nagyváradi püspök ugyanitt Szent László lovasszobrát rendeli meg náluk s állíttatja föl a székesegyház nyugati kapujával szemben. A csakhamar



649. kép. Részlet a bártfai városháza párkány-frizéből. XVI. sz. eleje.

országos hírűvé vált szobrok nem maradtak ránk; de ugyancsak a Kolosvári testvérektől való a prágai Szent György-szobor, amely az egyetemes művészettörténelemben európai hírűvé lett. (650. kép.) Hogy miként került Prágába ez a szobor, azt nem tudjuk. Valószínű, hogy Nagy Lajos királyunk küldte ajándékba IV. Károlynak, e híres műpártoló császárnak. Ha a Kolosvári-ak ez utóbbi udvarában dolgoztak volna, Csehországban minden bizonnyal működésük más emléke is ránk marad. Így azonban azt kell föltennünk, hogy műhelyük Nagyváradon volt, ahol a székesegyház nagyszabású újjáépítését korukban fejezték be, s ahol ilyformán ennek révén mindenféle művész bő foglalkozáshoz jutott, főleg azonban az ércművesség mesterei, jelesül az ötvösök. Hogy a Kolosvári-ak eredetileg ötvösök voltak, vagy legalább is ötvösműhelyből kerültek ki, azt prágai Szent György-szobruk, főleg azonban ez utóbbi talapzatának aprólékos részletezése bizonyítja, mely kősziklát ábrázol szana-széjjel nyüzsgő csúszó-mászókkal. Nyilván a kicsinyes részletezés az oka annak, hogy azt a drámai hatást, amelyre mestereink törekedtek, a prágai Szent György-szobron nem sikerült érvényre juttatniok. A leterített sárkány a sziklatalapzaton merőben dekorativ jellegű. A pompás valószerűséggel megmintázott paripa hátán ülő Szent György szintén nem a sárkánynyal életre-halálra viaskodó hőst ábrázolja. Egy Nagy Lajos korabeli apród kecses páncélos alakját tárja elénk, a legapróbb részletekig pontosan ábrázolt fegyverzetben s szinte szálanként mintázott dúsan leomló hajjal. (651. kép.) Fiatalos arcának ráncokba boruló homloka is inkább koravén kifejezést kölcsönöz, mint fenyegetőt, amire mestereink törekedtek s ami nekik Szent László nagyobbszabású nagyváradi lovasszobrán életük későbbi szakában alighanem jobban sikerült. Egykorú leírásokból tudjuk, hogy ez a szobor vágtató paripán jobbjában fölemelt csatabárddal ábrázolta Szent László királyt. Hogy haragosan ráncokba boruló homlokkal meredt kelet felé, azt Szent Lászlónak a szoborral csaknem egykorú hermája a győri székesegyházban bizonyítja, amelynek fejét Czobor helyes magyarázata szerint nem tekinthetjük egyébnek, mint a váradi lovas Szent László-szobor feje szolgai másolatának. (652. kép.)

A XIV. század végén, Zsigmond király uralkodása idején, a nagyváradi székesegyház kincstárát tűzvész pusztította el, amelyben Szent László fejének

régi ereklyetartója is elenyészett. Csak a szent király koponyája maradt meg csodaképpen s több, mint valószínű, hogy a váradi püspök nem sokáig késett az

650. A prágai Szt. György szobor. Kolosvári Márton és György bronzöntvénye. XIV. sz. (Br. Forster Gy.: III. Béla c. művéből).

új ereklyetartó megrendelésével. A fejhez mintául szinte önként az új lovasszobor kínálkozott, amelyet akkor már talán a XVI. századbeli Peer-kódexben ránk maradt egyházi ének is országos hírűvé tett. Az ötvös mester vonásról-vonásra

lemásolta, mert vagy nem akarta, vagy talán nem is volt benne annyi önállóság, hogy híres mintáján változtatni képes lett volna. Ha e körülménynyel tisztában vagyunk, egyszeriben más hatással van ránk a győri herma, amely az első pillanatra szinte torzképnek látszik. Európa keresztény kori művészete első monu-

651. kép. A prágai Szent György szobor feje. (Br. Forster Gy.: III. Béla c. művéből).

mentális bronzszobrának feje tárul elénk benne másolatban, amely azonban nem csak az eredeti tipusát és arckifejezését, de ennek a bronztechnikában gyökerező darabos stíljét is hűségesen utánozza s közvetve ugyan, de azt is bizonyítja, hogy a Kolosvári testvérek művészi fejlődésükben a prágai Szent György-szobor után még hatalmas utat tettek meg, drámai hatás és monumentális felfogás tekintetében pedig a quatrocento nagy olasz mestereinek korukban ugyancsak versenytárs

nélküli, méltó úttörői voltak. Maradt-e utánuk iskola, azt emlékeink pusztulása miatt nem tudjuk. Annyi bizonyos, hogy bronzszobrokat királyaink, mint Zsigmond és Mátyás, a XV. században a budai királyi vár udvarain szintén állíttattak, s hogy a Mátyás királyunk korában nálunk járt olasz mesterek közül egy sem volt bronzöntő.

Székesegyházaink díszítése mellett kőfaragó szobrászatunk is korán jutott monumentális feladatokhoz. Java alkotásai azonban, királyaink síremlékei, mind

652. kép. Szent László hermája. Győr. (Br. Forster Gy.: III. Béla c. műve nyomán).

elpusztultak s ezek mivoltáról Nagy Lajos koráig, akinek domborművű alakjával díszített tumbájára borulva Kis Károly koronázása idején Erzsébet és Mária sírva fakadt, még írott adatok sem maradtak ránk.

Főuraink és főpapjaink síremlékei a XII. és XIII. században többé-kevésbbé egyszerű, lapos domborművű kereszttel, majd címerpajzszsal is ékes kőlapok, melyek síkját a XIV. században a halott domborművű családi címere egészen kitölti. A sírkő keretén ekkor már fölirat is olvasható, mint a berzevicei sírkőn a XV. századból, amelynek erősen rövidített felirata ez: Sepultura magnifici viri domini Petri Hermani de Brezovice, tavernicorum regalium magistri nec non comitis

scepus ac suorum. (653. kép.) A XIV. sz.-ban főpapjaink és főuraink már alakos sírköveket is állíttatnak emléküknek. Ilyen Czudar László pannonhalmi apát sírköve 1372-ből, mely főpapi díszben, lábai alatt két kutyával, a hűség jelképeivel, feje alatt párnával s a sírkő egyik szélén címerével ábrázolja az elhunytat. A sírkő anyaga esztergommegyei vörös márvány, amelyből java XV. századbeli síremlékeink is készültek. Ezek elrendezése, stílje többnyire egyazon iskolára vall, a

653. kép. Berzeviczy Péter sírköve Berzeviczén. Vörös márvány. XV. sz.

mely alighanem Budán vagy más központibb fekvésű városaink egyikében virágzott s amelynek hagyományai még XVII. századbeli síremlékeinken is érvényesülnek. Legszebb középkori síremlékeink egyike Szentgyörgyi gróf márvány tumbája a pozsonymegyei Szent-Györgyön 1467-ből. (654. kép.) A kőkoporsó fedőlapján, oroszlánnal, a bátorság jelképével lábai alatt, látjuk az elhunytat, jobbjában lobogós lándzsával, bal lába mellett címerével, feje alatt párnával. Feje minden bizonnyal arckép, a minthogy arcképi jellemzése teszi érdekessé Sirokay László püspök sírkövét

1483-ból a sárosmegyei Sirokán, és Schomberg György egyetemi alkancellár síremlékét Pozsonyban. (655. kép.) Ez utóbbi 1470-ben készült és a rendestől elütő formájánál fogva is nevezetes. Schomberg alakja főpapi díszben, szobor képében,

654. kép. Bazini és Szent Györgyi gróf síremléke. Vörösmárvány. Pozsony-Szent-György. XV. sz.

csúcsíves fülkében áll, feje fölött méltóságának jelvényei láthatók. Realisztikus felfogással megmintázott arcának elgondolkodó kifejezése kölcsönöz nagyobb jelentőséget. Festői redőzésű ruhája akkoriban virágjában levő fafaragásunk hatására vall.

Mielőtt ennek emlékeiről szólnánk, vessünk egy pillantást középkori falképeinkre, amelyek eddig ismert java emlékei a XIV. századból maradtak ránk.

655. kép. Schomberg György síremléke. Pozsony, 1470.

Hogy festészetünk sokáig állott a bizánci képírás hatása alatt, ezt a veszprémi Gizella-kápolna XIII. századbeli, apostolokat ábrázoló falképei is bizonyítják. Bizánci hatás érvényesül az Árpád-házi királyaink korából ránk maradt miniaturás kódexek festményein, mint aminő a Pray-kódex II. Endre korából, amelynek három képe Krisztus levételét a keresztfáról, sírbatételét és feltámadását ábrázolja. Hogy nemzeti szentjeinket még a XIII. század második felében is bizánci viseletben festették, erre a zsegrai templom Szepesmegyében nyújt példát, mely középkori falképeink elrendezésére vonatkozólag is érdekes. A szentély oldalfalait a Passió képei díszítik, boltozatát a templom védőjét, Zsegrán a szent lelket dicsőítő festmények. A diadalív két felén Szent István és Szent László szertartásosan merev alakja áll őrt. (656. kép.) Szent László kétágú kún szakállt visel, mely Kún László királyunk korában volt nálunk általánosan divatos. A diadalív nyílásának belső lapját próféta-mellképek díszítik; a hajó felé eső homlokfalára, már a XIV. században, az utolsó ítéletet festették. A hajó északi falának felső képsora Mária életét, az alsó Szent László legendáját ábrázolja.

A zsegrai templom Szent László-ciklusa kissé kúszán egymásba olvadó jelenetekben a cserhalmi ütközet következő mozzanatait ábrázolja: a magyarok és kúnok lovasharcát; a leányrabló kún üldözését; Szent Lászlónak és a kúnnak gyalogszerrel való birkozását, miközben a leány a

656. kép. Szent István és Szent László. A zsegrai templom falképeiből XIII. század.

szent bárdjával a kún lábainára sújt; a kún lefejezését s végül a hőst pihenő helyzetben a leány ölében nyugvó fejjel. A mozzanatok többé-kevésbbé egymásba olvadva valamennyi ránk maradt, ily tárgyú, XIV. századbeli falképciklusban ismétlődnek, még pedig Erdélyben, a Dunántúl s Felső-Magyarországon egyaránt. Itt-ott hiányzik egyik-másik motivum, másutt viszont az epizódok száma egy-kettővel több, mint például a Székelyföldön, ahol a harcot egy tanácskozást ábrázoló kép előzi meg. De valamennyi falképciklus kompozicójában előadásmódjával, sőt alakjai viselete és technikája tekintetében is arra vall, hogy egyetlen közös minta után készült. (657. kép.) Ez utóbbival alighanem a nagyváradi székesegyház, Szent László sírja templomának falait díszítették, s nyilván csak a székesegyház csúcsíves kori átalakítása után. Hogy már román építészetünk korában is lehetett a Szent László-ciklus festményeihez országszerte elfogadott mintánk, erre a vitfalvi templomnak Szepesmegyében legújabban felszínre került

657. kép. Részlet a Szent László legenda falképeiből a derzsi unitárius templomban. XIV. sz. (Huszka József rajza a Műemlékek Orsz. Bizottsága gyűjteményében).

658. kép. Részlet a vitfalvi Szent László legendából. Falkép. XIV. sz.

659. kép. A három szent király. Falkép Veleméren Aquilla Jánostól. XIV. sz. (Gróh akvarellje után a Műemlékek Orsz. Bizottsága gyűjteményében).

661. kép. Róbert Károly koronázása. Falkép Szepeshelyen. 1317.

falképciklusa enged következtetést. (658. kép.) Ezek a XIV. sz. első feléből ránk maradt falképek a cserhalmi ütközetnek szintén öt főmotivumát ábrázolják, s egy hatodik kép a lefejezett kún vitézt a holttestén lakmározó hollókkal. Szent László ugyanabban a bizánci viseletben, ugyanazzal a kétágú szakállal és koronával látjuk itt, mint aminőt a zsegrai diadalív alá festett képén visel. Hogy faluról-falura vándorló mestereink bibliai tárgyú kompozicióikat is egyazon országszerte elfogadott minták után festették, erre is vannak példáink. A három keleti szent királynak kompozicióját például, jelentéktelen részletektől eltekintve, egyazon formában ábrázolta a poprádi templom és a vasmegyei Velemér templomának festője. (659. kép.) Ez utóbbi Aquilla János volt, aki Stíria határán, Regedén telepedett le s a XIV. század hetvenes éveiben innen járta sorraa szomszédos magyar falvakat s festette ki ezek templomait. Martyáncon önmagát is megörökítettes e festményén arca és viselete egyaránt arra vall, hogy magyar ember volt. (660. kép.)

660. kép. Aquilla János arcképe Martyáncon. XIV. sz.

Nagyon tévednénk, ha képírásunk színvonalát a XIV. században falusi templomaink ránk maradt falképei alapján akarnók megítélni. Többnyire oly kezdetleges munkák ezek, aminőkkel a külföldön a műtörténelem nem igen számol. Nálunk mégis nagy a fontosságuk, mert bár csupán másodrendű mesterek alkotásai, a motivumaikban és stíljükben nyilvánuló rokonság annak a bizonysága, hogy valamelyik elpusztult középkori városunkban oly jelentős festőiskolánk volt, hogy ennek hatása az egész országra kiterjedt. Ez a hatás szinte páratlan Európa középkori képírásának történetében, de könnyen megmagyarázható azzal, hogy politikai tekintetben is alig volt a középkorban egységesebb ország, mint Magyarország. Hogy nemzeti történetünk és templomi falképfestésünk mennyire összeforrt, arra vonatkozólag nem egy érdekes írott adatunk van. 1444-ben Ulászló király a török háborúból visszatérve, Hunyadi János hőstetteit a budavári Nagyboldogasszony-templomban falképeken örökítteti meg. A történelmi falképfestésnek jóval korábbi s napjainkig fennmaradt példája a szepeshelyi falkép 1317-ből. (661. kép.) Ez egyben arról is tájékoztat, hogy székesegyházaink

mesterei sorában a festők szintén jóval kiválóbbak voltak, mint falusi templomaink igénytelen vándorpiktorai és hogy képírásunk a XIV. század elején ugyancsak megüti az európai képírás színvonalát. A szepeshelyi falkép, amely Imre prépost megrendelésére készült, e korból az egyetlen ránk maradt jelentősebb monumentális festmény. Hogy azonban művészi qualitásaival nem lehetett nálunk elszigetelt jelenség s hogy képírásunk a XIV. században általában lépést tart Európa

663. kép. Részlet az irgalmasság cselekedetei s a hét főbűn falképeiből. Lőcse. XIV. sz.

e téren legnevezetesebb országai festészetének fejlődésével is, ezt egész sor kódexekben ránk maradt miniatur kép bizonyítja, amelynek magyar mestereit részben névszerint is ismerjük.

A szepeshelyi falkép, mely évszázados meszelése alól kifejtve igen megkopott állapotban maradt ránk, Róbert Károly koronázását ábrázolja, a kép megrendelője ízlésének megfelelő kompozicióban, de a magyarság lelkében gyökerező jelképes fel-

662. kép. Részlet a Szent Dorottya falképekből. Lőcse, Szent Jakab-templom. XIV. sz.

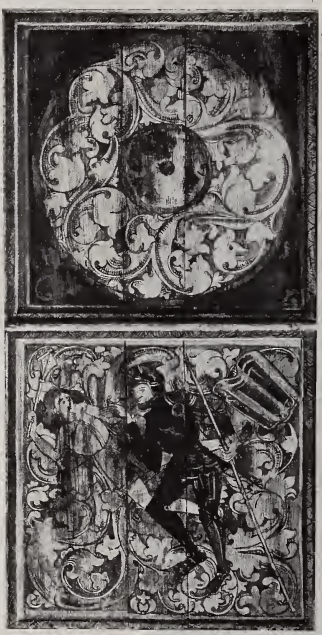
fogással. A koronázást ugyanis maga a Nagyboldogasszony végzi, akinek jobb felől Tamás érsek nyujtja föl a koronát, amelynek mását ugyanekkor szűz Mária nagyobb érthetőség okáért Róbert Károly fejére teszi. Az esemény tanúja jobb felől Imre szepesi prépost az országalmával, bal felől Semsey Ferenc szepesi várkapitány az ország kardjával kezében, akik oly címen kerültek ide, hogy a szepesi bandérium-

664. kép. A kálvária.
Miskolczi László miniatűr festménye az egri érseki könyvtár misekönyvében. 1374.

nak a rozgonyi diadal kivivásában nagy része volt s Róbert Károly csak ezután történt harmadik megkoronázásával tehette szilárddá trónusát Magyarországon. A kompozició, amelynek hátterében címereket és magyarázó feliratokat látunk, vajmi egyszerű, mégis mindenről tájékoztat. Az alakok alul csonkák s azért kissé aránytalanok. Szertartásos mozdulataik nem sokat mondanak, de kifejezésük arcban a korhoz képest elég jelentős s a Madonnán nem kevesebb méltóság

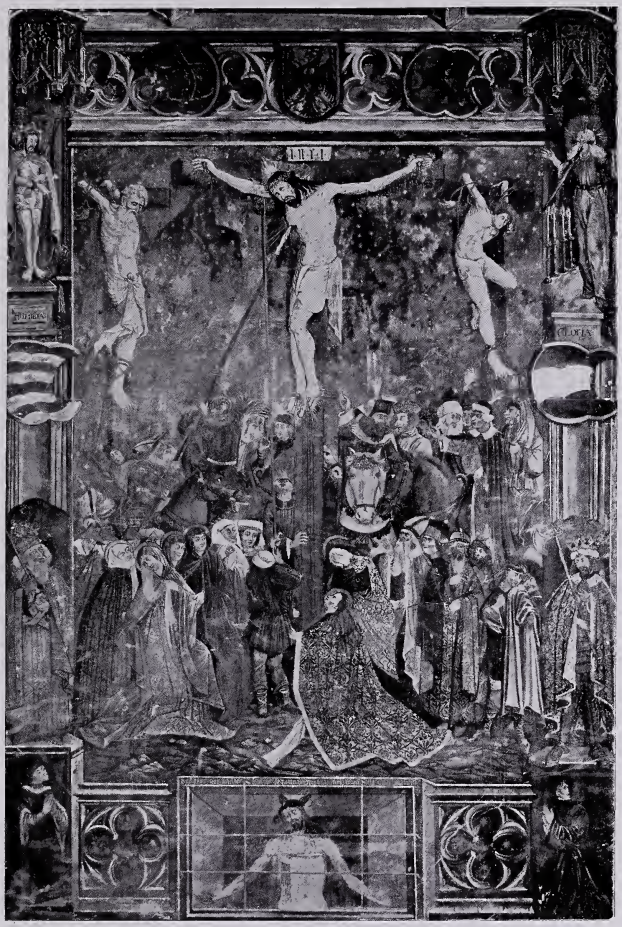
ömlik el, mint a Giottót megelőző olaszországi, nevezetesen sienai és firenzei festők majestas-képein.

Miniaturás kódexeink, melyek képei kutatásunk mai állásában XIV. századbeli festészetünk további fejlődésének egyedüli számottevő emlékei, két csoportba oszthatók. Az egyiknek mesterei a szerzetesek sorából kerülnek ki, akik a világtól elzárkózva szivósan ragaszkodnak a mult hagyományaihoz, a másik csoport emlékei világi mesterek, vagy legalább is világi papok kezéből valók, akik első sorban a természetet vallják mesterüknek. Régi irodalomtörténetünknek egy adata szerint Márk minorita barát írta s nyilván festette is a bécsi Képes Krónikát, amely 1358. körül készült, de bármily virító is képeinek színezése, ezek stílje nem igen fejlettebb, mint a csaknem félszázaddal régibb szepeshelyi falképé. Sőt az alakok és környezetük között fölmerülő aránytalanságokat, a tipikus arcok kifejezéstelenségét tekintve, jóval az előbbi mögött állnak. A Képes Krónika mestere brilliáns technikájával mintha csakis ornamentális hatásra törekedett volna. Az élet iránt nem érdeklődik, csak a korabeli ruhaviselet ragadja meg figyelmét, melyet nagy gonddal ábrázol. Épp azért a Képes Krónika XIV. századbeli viseletünk történetének legbecsesebb forrása. Hogy Nagy Lajos korában már provinciális művészetünk képviselői is magasabbra törtek, mint szerzetes miniator festőink, erre a lőcsei falképek bizonyságaink, melyek Szent Dorottya legendáját, az irgalmasság cselekedeteit s a hét főbűnt ábrázolják. Az alakok, arányaik s a festmények háttere sok tekintetben a Képes Krónikára emlékeztetnek, a csoportosítás és jellemzés módja azonban jóval beszédesebb (662. kép.) Szent Dorottya történetén, ismeretlen mesterünk a Legenda Aurea megfelelő részének szavait páratlan elbeszélő készséggel transponálja képekbe. Jellemző ereje az irgalmasság cselekedetein még hatásosabban érvényesül. A hét főbűn nem kevésbbé kifejező alakjainak ábrázolásán a tárgy komorságát némi nyers humorral enyhíti. (663. kép.)



666. kép. Részlet a gógányváraljai mennyezetképekből. (Gróh István másolata után a Műemlékek Orsz. Bizottsága gyűjteményében).

Világi miniaturás kódexeink mesterei közé sorozhatjuk István csukárdi plébánost; 1367-ben festett, s Gyulafehérvárott őrzött esztergomi misszáléjában



665. kép. A kálvária. Falkép a nagyszebeni ev. templomban Rozsnyai Jánostól, 1445
(Gróh I. másolata nyomán.)

a kánon-kép Krisztust a kálvárián ábrázolja tájképi hátérrel. Ennek kitűnő távlata a Képes Krónika ebbeli gyarlóságaihoz képest szinte úgy hat, mintha a két kódex festésének ideje között évszázados volna a különbség. Miskolczi László 1374-ben festett s az egri érsek könyvtárában őrzött misekönyvében, szintén a kálváriát ábrázoló képén, az alakokban, de különösen az ezek arcában nyilvánuló nemes rea-

668. kép. A nagyeöri és szlatvini Madonna. Faszobrok a XV. század elejéről.

lizmusánál fogva, bizvást sorozhatjuk az egykorú európai képírás kiválóbb mesterei közé. (664. kép.) István csukárdi plébánost a távlatihatás, Miskolczi László az alakok valószerű felfogása tekintetében Rozsnyay János a nagyszebeni evangelikus templomban festett 948 cm. magas, 506 cm. széles falképén 1445-ből, egy félszázaddal később sem mulja felül. Csak kompozíciója népesebb, s egyes részleteiben drámaibb. A kép eredeti színezését későbbi átfestése nagyon elrontotta. (665. kép.)

8. XV. ÉS XVI. SZÁZADBELI SZÁRNYAS OLTÁROK.

Ránk maradt emlékei nagy tömegét tekintve, monumentális falképfestésünk a XIV. században virágzott leginkább, de a XV. században is bőven jutott feladatokhoz. Ahol a templom belső falai már megteltek képekkel, ott előcsarnokait, külső falait, a templomkapuk ívmezőit díszítik festményekkel. Mint legújabban lefolyt restaurálása alkalmával kitűnt, Nagyszombatban még a székesegyház belső

669. kép. A vir dolorum oltár főrésze. XV. sz. Lőcse.

pilléreinek oldallapjain is alakos festmények voltak. Festmények borították el kolostoraink keresztfolyosóinak falait, így Lőcsén a ferenciek kolostorában; a kolostorok refektórumait, mint például Vörösklastromban, a Dunajecz mellett. Véges-végig festményekkel díszítették fatemplomaink belsejét, így Hervartón a XV—XVI. századbeli fatemplomot. Templomok famennyezetének díszítésére a gogánvváraljai klasszikus példánk, melynek Mátyás-kori mennyezet-festményei a Szépművészeti Múzeumban láthatók. (666. kép.) Falképekkel díszítették váraink termeit,

667. kép. Erzsébet királyné házi oltára. Áttetsző zománccal díszített ezüst ötvös mű XIV. sz. (Párizs. Rothschild gyűjteménye).

a várkápolnákat s városi házak homlokzatait. A ránk maradt, részben meszelés alatt lappangó középkori falképek nagyrészt még publikálásra várnak, összefoglaló méltatásuk ilyformán ma még lehetetlenség. Képírásunk ama szerepének ismertetésére, amelyet szárnyas oltáraink díszítésében a XV. században betöltött, műtörténetírásunk még szintén nem készült el. Csak azt tudjuk, hogy a szárnyas-oltárok használata nálunk a XV. században országszerte általános volt, s határszéli vármegyéinkben az ilynemű emlékek oly nagy számmal maradtak ránk, amennyivel hasonló nagyságú területen Németalföld és Németország e tekintetben legnevezetesebb vidékei sem igen dicsekedhetnek.

Hogy miként Nyugat-Európában, a szárnyas oltárok, már nálunk sem voltak

670. A lőcsei Vír dolorum oltár szárnyképeiből. XV. sz.

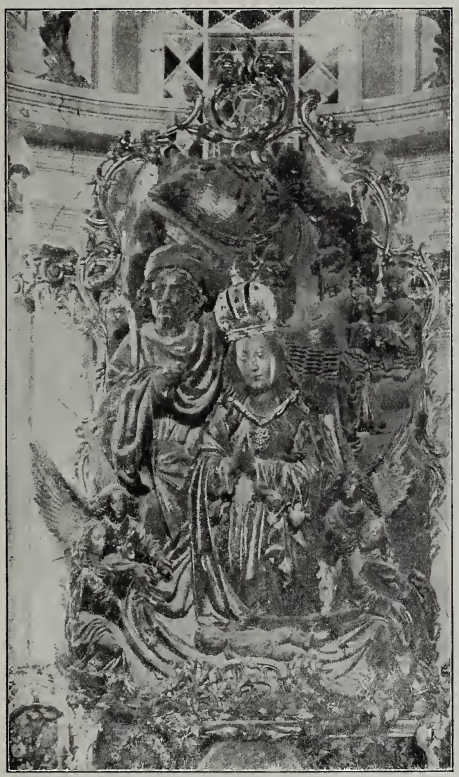
a XIV. században ismeretlenek, erre közvetett bizonyságunk Erzsébet királyné, Nagy Lajos anyjának ezüst házi-oltára, mely tömérdek viszontagság után a párizsi Rotschild Alfonz báró birtokába jutott és a legutóbbi párizsi világkiállításon került ismét a nyilvánosság elé. (667. kép.) Anjou-kori ötvösségünk e remekét, Czobor, áttetsző zománccal festett szárnyképei alapján, olasz mesternek tulajdonítja. Bárkinek keze alól került ki, mintája csakis fából faragott, szekrényformájú szárnyas oltár lehetett, aminőt Itáliában, sem akkor, sem később nem igen készítettek. Ilyen oltárokat a XIV. és XV. században, írott adataink szerint, elpusztult középkori templomainkban is szinte tucatjával állítottak föl. Ránk maradt templomaink közül a bártfai szent Egyed-templom még ma is tizenegy szárnyas oltárral dicsekedik, jóllehet egyéb

városainkhoz képest Bártfa templomaival egyetemben a középkorban valójában épp oly jelentéktelen volt, mint ma. A ránk maradt középkori szárnyas oltárok művészi értéke, épp úgy, mint a külföldieké, nagyon különböző. XIV. századbeli falusi falképeinkhez hasonlóan, túlnyomó részben egyszerű mesteremberek alkotásai, s különösen szárnyképeik gyakran kontármunkák. A szekrényben elhelyezett szobrok általában értékesebbek a festményeknél, aminek magyarázata alighanem az, hogy nagyobb középkori templomaink faragott díszítését a XV. század elején

671. kép. Pietà. Fadombormű. Csütörtökhely. XV—XVI. sz.

jórészt már mindenfelé befejezték. A kőfaragó műhelyekben ilyformán sok iskolázott erő szabadult föl, amely munka híján a kőfaragást a fafaragással cserélte föl. A legrégibb ránk maradt faszobrok csakugyan merőben kőjellemüek, vagyis úgy festenek, mintha kőszobrok szolgai másolatai lennének. Ilyenek a nagyeöri és a szlatvini Madonna a Szepességen, egy-egy elpusztult XIV—XV. századbeli szárnyas oltár főalakja. (668. kép.) Ilyen Gábor arkangyal szobra Eperjesen, mely eredetileg a Szent Miklóstemplom nyugati homlokzatát díszítette csúcsíves fülkében s a század dereka tájáról való. A fafaragás technikájának megfelelő és szélesebb kezelést szárnyas oltáraink szobrai csak a XV. sz. második felében mutatnak, s mestereik sorában nem egy van,

aki bízvást versenyezhet az egykorú nyugateurópai fafaragás legkiválóbb képviselőivel. Szárnyas oltáraink javarészének mestereit eddig még nem ismerjük, de hogy nem lehettek németek, ez több, mint valószínű. Szerkezet s a faragott és



672. kép. Krisztus születése. Fadombormű. Galgócz, XV. sz.

festett díszítés elrendezése tekintetében szárnyas oltáraink nem igen különböznek a német emlékektől, aminthogy Németország nyugati felének és Németalföld szárnyas oltárai között is alig találunk különbséget. Azt a formai harmoniát, nemes felfogással párosult bensőséget, amelyet nálunk e tekintetben nem egy

falusi emlék is mutat, Németország java mesterei is csak elvétve tükröztetik vissza. Az előkelő felfogást, amelyet néha a legékesebben jellemzett szobrainkon is mutatnak s amely Krisztus-szobrainkon a meztelen test formáit nem egyszer szinte klasszikusakká teszi, alighanem az olasz művészet hatásának tulajdoníthatjuk, amely nálunk Szent István korától kezdve mindig jelentősebb, művészetünk fejlődésére nézve mindig áldásosabb volt, mint a német. Tagadhatatlan, hogy különösen a XV. században német szobrászok és festők sűrűn fordulnak meg vándorútjuk folyamán felvidéki városainkban. Egyik-másik közülük itt is telepedik le, de vannak, sőt már a XIV. században is voltak mestereink, akik a Kolosvári testvérekhez hasonlóan, külföldön is becsületet szereztek Magyarországon elsajátított művészetüknek. Így István mester, aki Nagy Lajos haláláig Budán dolgozott, a XIV. század végén a francia királyi udvar hímzője és festője, egyben kamarása is. A XV. században Dürer apja, Ajtósi Antal ötvös, Békés vármegyéből vándorol ki

673. kép. A kassai dóm főoltárának predellája. XV. sz.

Nürnbergbe, hol felesége révén polgár-jogot nyer. Stoss Vid-ről, a németek legkiválóbb fafaragó szobrászáról szinte bizonyos, hogy Erdélyben született s az sincs kizárva, hogy Magyarországon szerezte művészi készségét, amelylyel idegenben, oly nagy hírre tett szert.

Középkori szárnyas oltáraink közül eddigelé csak a szepességiek lettek kellő illusztrativ anyaggal ismertetve. Ezek sorában, de Felsőmagyarország egyéb vidékein is, több az olyan, amelyről valószínű, hogy a török hódoltság korában elenyészett művészeti főhelyeinkről készen került oda. Így a lőcsei Vir dolorum-oltár, szép festményeivel s nemes realizmussal ábrázolt három szobrával (669. és 670. kép); a késmárki szent kereszt-oltár, klasszikus Krisztus alakjával; a csütörtökhelyi Pieta dombormű, megrázó drámai tartalmával. (671. kép.) Felsőmagyarország nyugati felében Galgócon maradt ránk egy Mátyáskorabeli klasszikus faragvány. (672. kép.) Ez egyetlen darab körtefából kifaragva Krisztus születését ábrázolja, az előtérben közel természetes nagyságú alakokkal, festői távlatú háttérrel s a hagyo-

674. kép. Szent Erzsébet születése és eljegyzése. A kassai főoltár szárnyképeiből. XV. sz.

675. kép. Szent Erzsébet kiűzetése. A kassai főoltár szárnyképeiből. XV. sz.

mány szerint Bakócz Tamás révén került a rokokó korában átalakított galgóci várkápolnába. Bár egyes töredékek azt bizonyítják, hogy felvidéki városaink templomainak legalább főoltárai már a XIV. században is szárnyas oltárok voltak, a fafaragás itt csak akkor lendült föl, a midőn a XV. század második felében mindenfelé a szentély mennyezetéig érő főoltárok felállításához fogtak. E főoltárok sorában a bártfai templomé volt az első, amelyet 1466-ban állítottak föl, amelynek

676. kép. Szent Mihály szárnyas oltárképe. Szepeshely, XV. sz.

azonban csak szobrai maradtak ránk. A kassai dóm főoltárát 1477-ben fejezték be. Nem éppen kifejező szobrainál jóval érdekesebb predellája renaissance ízlésű ékítményeivel. (673. kép), de még inkább szárnyképei, amelyeket valamikor Wohlgemuthnak tulajdonítottak, holott, mint azt Kemény Lajos kimutatta, magában Kassán a XV. század második felében tizennégy festőnk élt. (674. és 675. kép.) Ezek sorában 1465-ben Kölni János-ról, 1473—76-ban Váradi Jakab-ról és Szentiványi

Demeter-ről, 1499-ben Budaméri Simon-ról esik említés. A többi csak keresztnevén szerepel.

Több, mint valószínű, hogy a kassai főoltár festményeinek mesterét is csak ezek sorában kereshetjük s ez, ha bátran mérkőzhetik is azoknak a képeknek festőivel, amelyek Wohlgemuth műhelyéből kerültek ki, de e korbeli művészetünknek távolról sem elsőrangú mestere. Kompozicióí helyes távlatától és kezének nagyobb biztonságától eltekintve, a kassai főoltár mestere művészi eszközeivel voltaképpen nem sokkal mulja felül a XIV. századbeli lőcsei falképek mesterét. Ez a körülmény azt a gyanút kelti, hogy a legendát valami régi s nálunk általá-

677. kép. A Krisztus születése oltár főrésze. Fa. Bártfa, XV. sz.

nosan elfogadott minta után festette. Erre vall nyugodt elbeszélő előadása, amelyben a drámaiságra való törekvésnek nyoma sincs, valamint alakjai felszínes jellemzése s a kompozíciónak biztonsága, a mely az elrajzolt részletekkel szemben feltűnő. Hogy a minta magyar volt, ezt egyes tipusok s a viselet bizonyítja, mindazonáltal az ecsetkezelés s amennyiben restaurálásuk után érvényesül, a képek színezése arra vall, hogy mesterük vagy Németországból került hozzánk vagy pedig vándorútjában sok időt töltött ott.

Szárnyoltáraink festményeinek egy részéről már Henszlmann is kimutatta, hogy a rajtuk nyilvánuló német hatás gyakran csak közvetett, vagyis onnan ered,

hogy a provinciális műhelyek mesterei a XV. század derekától kezdve, könnyebbség okáért, egyszerűen egykorú német s mint újabban kiderült, németalföldi metszetek nyomán is festették kompozicióikat; színezésük és ecsetkezelésük mindamellett

678. Olajbafőtt Szt. János. Kassa, XV—XVI. sz.

közelebb áll az olasz képíráséhoz, mely különösen Mátyás király korában központibb fekvésű városaink festőire nagy hatással lehetett.

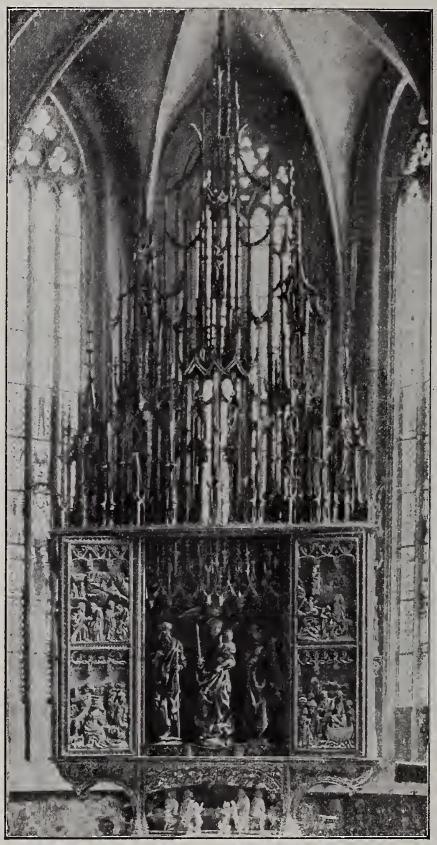
A külföldi metszetek után festett képeknek alighanem legrégibb példája nálunk Szent Mihály képe egy szepeshelyi szárnyas oltár főrészén (676. kép), mely, amint ezt Éber László kimutatta, feltűnő rokonságot mutat a Rogier van der Weidennak tulajdonított beaunei szárnyas oltár főalakjával. A szepeshelyi Szent Mihály

rajzát és színezését tekintve, inkább Memling-re emlékeztet, de hogy magyarországi mester műve, ezt a többi, 1478-ban már említett szepeshelyi szárnyas oltár nem egy képe bizonyítja, mely stíljével a Szent Mihály-oltár festőjére vall. Ilyformán bár a mintául szolgált metszetet nem ismerjük, inkább valószínű, hogy ilyen után készült, mint az, hogy a káptalan Flandriából hozatta Szepeshelyre. Ilyen képvándorlásra egyébként nincs egyetlen pozitiv adatunk sem, bármily nagy kedvvel származtatták is régibb műtörténetíróink emlékeinket külföldről.

679. kép. A kálvária. Olajfestmény a héthársi főoltár szárnyképeiből. Kéler János műve. XVI. sz.

Israel von Meckenem metszetei után készültek az iparművészeti múzeumban őrzött kisszebeni főoltár szárnyképei, amelyek Keresztelő Szent János történetét ábrázolják. Nagyon fölkapott minták voltak felvidéki városainkban Schongauer metszetei, amelyeket festőink és fafaragóink egyaránt fölhasználtak, de távolról sem minden önállóság nélkül. Schongauer metszetei után készültek a bártfai Krisztus születése oltárának szárnyképei, amelyeket azonban a szekrény belsejében látható festői dombormű művészi értékével ugyancsak felülmul. 677. kép.) Schongauer metszete után készült a kassai káptalan sekrestyéjében látható festmény hát-

tere, mely Szent János evangelistát ábrázolja Patmos szigetén. (678. kép.) Az előtérben látjuk az apostol olajba főzetését, mely kompozició a lőcsei főoltár egyik



681. kép. A lőcsei főoltár. Pál mester műve. XV—XVI. sz.

domborművű szárnyképén ismétlődik, míg viszont a Szent Jánost Patmos szigetén ábrázoló dombormű itt is Schongauer metszete nyomán készült. A kassai festményt

680. kép. Imádkozó és éneklő pásztor. (Lőcsei Pál Krisztus születését ábrázoló faszobor-csoportozatából)

minden valószínűség szerint Koehler János-nak tulajdoníthatjuk, akinek Bártfán 1522-ből, erősen átfestett állapotban egy Krisztus búcsúját Máriától ábrázoló képe maradt ránk s aki, stíljük után ítélve, a sárosmegyei Héthárs főoltára pompás szárnyképeinek is mestere lehetett. (679. kép.) A bártfai képet mesterünk HK monogrammal jelölte. Héthárson a monogramm kétféle alakban, Hans Koehler nevének első és utolsó két, illetve három betűjét foglalja magában. Képei rajzát tekintve, Koehler- német metszetek nyomán, illetve ezek hatása alatt dolgozván,

682. kép. A szepesszombati oltár főrésze. 1516.

német mesterekre emlékeztet, színezésével, amelylyel kompoziciói drámai hatását is pompásan ki tudja emelni, a velencei festőkre. Bár nem minden ízében eredeti, felvidéki szárnyképeink mesterei sorában Koehler a legtartalmasabb egyéniség, akit eddigelé ismerünk.

A lőcsei főoltár mestere Lőcsei Pál szobrász volt. Valószínű, hogy a XV. század utolsó negyedében Stoss krakói műhelyében dolgozott s ennek, úgy látszik, valósággal jobb keze volt. A XV. század végén Pál mester Lőcsén telepedik le

s itt a karácsonyi miszteriumjátékoknál használt s Krisztus születését ábrázoló szoborcsoportozatot faragja, amelynek egyes alakjai kitűnő technikájuknál és művészi tartalmuknál fogva, fafaragásunk klasszikus példái s méltán Európa leg-

683. kép. Salome tánca. A lőcsei Szt. János oltár szárnyképeiből. Stancel Teofil festménye, 1520.

kiválóbb ilyenmű emlékei közé sorozhatók. (680. kép.) E művét sajátkezűleg befejezvén, a lőcseiek 18 méter magas főoltáruk elkészítését is reábízzák. (681. kép.) Ezzel 1508-ban készült el. Méreteit, helyes arányait és ornamentális fölszerelését tekintve, ez a munka szintén versenyezhet Európa leghíresebb szárnyoltáraival;

szobrainak, domborműveinek és Schongauer metszetei után készült passziófestményeinek kivitelét azonban a mester nagyrészt segédeire bízta.

Lőcsei Pál népes műhelyének működését a Szepességen 1523-ig követhetjük nyomon. A Hernád és Poprád völgyének városaiban és falvaiban ránk maradt XVI-ik századbeli szárnyas oltárok nagyrészt innen kerültek ki. Valamennyin találunk közös családi vonást, mely Pál mesterre emlékeztet s nem egy van közöttük, mint például a szepesszombati Szent György-oltár 1516-ból, amelyet még mindig bízvást sorozhatnánk az európai fafaragás java emlékei közé. (682. kép.) A kisebb oltárok ékítményes fölszerelése már teljesen renaissance. Csak a hol az oltár

684. kép. Krisztus ostorozása. Oltárszárnykép 1514-ből. (Budapest, Szépművészeti Múzeum).

különben nem érné el a templom mennyezetét, raknak szekrényére csúcsíves lombos fialákból összerótt koronázatot. A szárnyképek zöme is modern ízű, csak ahol a festő saját kompozicióját dolgozza föl, nyúl többnyire szorultságában minden ízében középkori fogásokhoz. Így tesz Theophilus mester a lőcsei Szent János-oltár szárnyképeinek egyikén: Salome táncán.(683. kép.)Ez voltaképpen egy lőcsei patricius családot ábrázol háza tornácában lakoma közben. Az asztal körül ülőket, nyilván ismerőseit, már mind lefestette, s hogy kellő módon érvényesüljenek, Salomét s a lantos diákot, kinek zenéjére a lány táncol, szerfölött kicsiny alakban ábrázoltatta a házi szőttessel letakart asztal elé. Theophilus, családi nevén Stancel Teofil, különben az egyetlen felvidéki festőnk, akinek részben életrajzát is ismerjük.

Bártfai család gyermeke volt s itt a városházán 1510-ben az utolsó ítélet falképét festette, ránk maradt nyomai után ítélve minden ízében középkori minta után. 1512-től 1523-ig Lőcsén dolgozik. Ekkor Lengyelországban bujdosik s a bártfai városházán őrzött levelei bizonysága szerint városról-városra utazva 1530-ig működik. Művei remélhető fölkutatása esetén, ha nem is elsőrangú, de emlékeink pusztulását tekintve, alighanem ugyancsak értékes művészi egyéniséggel fogunk megismerkedni, akinek már eddig ismert alkotásaiból is nyilvánvaló, hogy itt élő festőinkre felvidéki német városainkban is hatással volt a magyar élet, a mely falaik között a XV. századtól kezdve mindjobban tért foglal. De hogy más felvidéki mestereinken is kézzelfogható módon merülnek föl magyaros vonások, ennek bizonyságául a kassai Mária látogatása oromdíszének Krisztus atyafiságát ábrázoló alakjaiból mutatunk be egy házaspárt (685. kép) s egy 1516-ból való ismeretlen eredetű szárnyképet, mely Krisztus ostorozását ábrázolja s a Nemzeti Múzeum régibb szerzeményei sorából újabban a Szépművészeti Múzeumba került. (684. kép.)

Divald Kornél.

685. kép. Házaspár szoborcsoportozata a kassai Mária látogatása oltár oromdíszéből. XVI. sz.

I. MŰVÉSZEK MUTATÓJA.

É. = építész; F. = festő; Min. = miniator; Ö. = ötvös; Sz. = szobrász.

Adam É. 408.
Adeodatus Sz. 370.
Agnolo di Ventura Sz. 506.
Agostino di Giovanni Sz. 506.
Ajtósi Antal Ö. 594.
Alexius mester Sz. 572.
Antelami Benedetto Sz. 367. 368. 369.
Anthemios, trallesi É. 71.
Apollonio F. 509.
Aquilla János F. 585.
Arnold mester É. 429.
Arnolfo di Cambio Sz. 442. 501. 503.
Arras É. 435.

Barisanus Sz. 364.
Bartolo di Fredi F. 518.
Bartolo, Domenico di F. 518.
Beauneveu, André Min. 495. 496.
Bernard de Soissons É. 408.
Bernardus, Frater É. 294.
Biduinus Sz. 370.
Bigarelli da Como Guido. Sz. 369.
Bonamicus Sz. 369.
Bonanus Sz. 364.
Broederlam Menyhért F. 487.
Brunellesco É. 442.
Brügge, Jean Min. F. 496.
Budaméri Simon F. 597.
Busketus É. 312.

Cambio, Arnolfo di É. Sz. 442. 501. 503.
Casandro É. 291. 297.
Cavallini Pietro F. 508.
Cellino di Nese Sz. 506.
Cimabue F. 439. 509. 510. 513.
Claux Sluter de Orlandes Sz. 471.
Claux de Werne Sz. 472.
Collard de Givry É. 408.
Cosmas F. 507.
Coucy, Robert de É. 408.

Deschamps, Jean É. 408.
Dénes mester Sz. 536.
Diotisalvi É. 312.
Domenico di Bartolo F. 518.
Donato Sz. 501.
D'Orbais, Jean É. 408.
Duccio di Buoninsegna F. 513.

Ensingen, Ulrich von É. 433.
Erwin von Steinbach É. 428.
Étienne de Mortagne É. 408.
Eudes de Montreuil É. 408.

Florian de Pituenga É. 291. 297.
Fossati É. 72.
Fredi, Bartolo di F. 518.

Gaddo Gaddi F. 509.
Gallardo Primario Sz. 506.
Gaucher de Reims É. 408.
Gellért mester Sz. 344.
Gerhard mester É. 429.
Gilles É. 408.
Giotto É. Sz. F. 386. 439. 442. 505. 514.
Graziano da Siena, Guido di F. 513.
Gruamons Sz. 370.
Guglielmo d'Agnolo, Fra Sz. 503.
Guido di Graziano da Siena F. 513.

Heinrich der Balier Sz. 479.
Hültz, Johann É. 428.

Isidorus, miletosi É. 71. ifj. 71.
Israel von Meckenem F. 599.
István, csukárdi plébános Min. 588.
István, Kassai Sz. 568.
István mester F. 594.

Jacquemart de Hesdin Min. 496.
Jakab, ferences szerz. Min. 375.
János, eperjesi Sz. 572.
János mester É. 288.
Jean de Dijon É. 408.

Jean des Chelles É. 408.
Johannes, Arnold fia É. 429.

Kassai István Sz. 567.
Koehler János F. 601.
Kolosvári Márton és György Sz. 575—6.
Kölni János F. 596.

Lanfrancus É. 298. 299. 309.
Lapo Sz. 501.
Leloup É. 408.
Libergier, Hugues É. 408.
Limburg Paul Min. F. 496.
Lorenzo Ambrogio F. 516. 517.
Lorenzo Pietro F. 516.
Loup, Jean É. 408.
Lőcsei Pál Sz. 601. 603.
Luzarches, Robert de É. 408.

Maitani Lorenzo É. 507.
Martini Simone F. 515. 516.
Memmi Lippo F. 516.
Memmling F. 599.
Miklós Sz. 366.
Miskolczi László F. 589.
Mohammed Túszból É. 217.
„ Iszfahánból É. 221.
„ Moszulból Ö. 256.
Montereau, Pierre de É. 407. 414.

Niccolo di Segna F. 515.

Oderisius Sz. 364.
Ostiai Leo, Min. 381.

Patras Lambert Sz. 344.
Pál szerzetes É. 302.
Peter Parler É. 435.
Pierre de Corbie É. 408.
Pisano, Andrea É. 442.
„ Bonano É 313.
„ Giovanni Sz. 441.* 444. 501. sk. lk.
„ Giunta F. 380.
„ Niccolo Sz. 499. sk lk.
Pituenga, Florian de É. 291. 297.

Raguzai Vince Sz. 572.
Raoul d'Orléans Min. 496.
Raymondo Maestro É. 289.
Renault É. 408.
Ristoro, Fra É. 439.
Rogerius Sz. 364.
Rogier van der Weiden F. 598.
Roritzer, Matthaeus É. 432.
Rozsnyai János F. 589.
Rubleff András F. 93.
Rusutti Filippo F. 508.

Sano di Petro F. 518.
Schongauer F. 599.
Segna di Bonaventura F. 515.
Sens, Guillaume de É. 402. 417.
Sisto, Fra É. 439.
Solsernus Min. 375.
Stancel Teofil F. 603.
Stoss Vid Sz. 594. 601.
Suger apát 401.
Szentiványi Demeter F. 597.

Taddeo di Bartolo F. 518.
Tafi Andrea F. 508.
Talenti, Francesco É. 442.
Tekös Sz. 536.
Teodorich mester F. 490. 493.
Theophilus F. 349, 603.
Thomas de Cormon É. 408. 467.
Tino da Camaiano Sz. 506.
Tommaso da Mutina F. 490. 493.
Torell William Sz. 473.
Torriti Jacobus F. 507.
Tutilo Sz. 99.

Vanni Andrea F. 518.
Vanni Lippo F. 518.
Váradi Jakab F. 596.
Villard de Honnecourt É. 408. 497. 552. 561.
Vilmos Sz. 366.
Vinicius F. 509. j.
Vuolfinus Ércmíves. 66.

Wilhelm von Herle F. 489. 494.
Winlin, Johannes É. 428.
Wohlgemuth F. 596.
Wurmser Miklós F. 490. 493.
Wynrich von Wesel Hermann F. 494.

* Helyreigazítás: Giovanni Pisano nem testvére, hanem fia Niccolónak.

II. HELY- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

Rövidítések: t. = templom, szék. egyh. = székes egyház.

Aachen: palota-kápolna 106, Mária ereklyetartó 342, monostor-t. 430.
Ablakok: román 270, gót 395—6.
Ablakrózsa 397.
Ahmedábád: Dzsámi Mászdzsid 227.
Airaines 401.
Aix: St.-Sauveur 275.
Ajimez 248.
Akszerái: Szultán-hán 219.
Alby: szék. egyh. 415, 418.
Alcobaca, ciszterci t. 296.
Aleppó: Márisztán 205, Gád Allah mauzoleuma 206.
Allegorikus ábrázolás 11.
Alpirsbach, bencés t. 320.
Altenberg: ciszt. t. 430.
Altenstadt: St. Michael 320.
Amalfi: szék. egyh. 315.
Ambo 18.
Amiens: szék. egyh. 411, 416, Le beau Dieu 467, La Vierge dorée 468.
Andernach, plébánia t. 324.
Angers: St. Maurice 282.
Angol-román stílus 297.
Angol-szász stílus 297.
Angoulême: szék. egyh. 281.
Annaberg, t. 430.
Anvers: szék. egyh. 416.
Apátfalva 542.
Apszis 392, 540.
Arabeszk 121, 147, 179, 213.
Aracsi emlékkő 525.
Aranyos poharak 15.
Arcosolium 2.
Arendseé, monostor-t. 328.
Arles: szarkofág 61, S. Trophime 274, 275, 335, 356.
Arte Manuelina 448.
Assisi: S. Francesco-t. 439.
Athos, mozaik 83.
Attila-kincse 96, 524.
Atrium 17, 72.
Augsburg: dóm 433, 481.
Autun: szék. egyh. 279, 338.
Auxerre: szék. egyh. 414.
Avignon: N. Dame-des-Domes 275, pápai palota 453.
Avila: San Pedro 291, San Vincente 291, 339, erődítés 297.
Átmeneti stílus 265, 401, 528, 541.

Baalbek: erőd 207.
Bagdad: Ták-i-Kiszrá 209.
Baldachin 18.
Balduini-kódex 497.
Bamberg: dóm 319, 347, 425, 478, evangeliarium 359.
Baptisterium 24, 26.
Barcelona: San Pablo del Campo 289, szék egyh. 447, Casa de la Deputation 462.
Bari: szék. egyh. 314.
Basel: Anna császárné sireml. 482.
Batalha: t. 448, 296, Capellas imparfeitas 448.
Bayeux: Notre-Dame 284, 414, szőnyeg 357.
Bazilika: 5, ó-keresztény 17, 19—24, 28, 526, román 260, gót 395.
Bártfa: városháza 572, Szt. Egyed-t. oltárai 591, 596, 599.
Báttaszék 541.
Beauvais: St. Etienne 401, szék. egyh. 412.
Belem, t. 448.
Benavente: Sa Maria 292.
Bergamo: San Tommaso in limine 316.
Berzevicei sírkő 579.
Bestiariumok 332.
Bécs: Augusztinusok t.-a. 433, Szt. István-dóm 434, Mária am Gestade 435.
Béllet 397, 534.
Bimarisztán (kórház) 172.
Bimbó-fejezet 269.
Bizánc 67—91, hatás 531.
Bold. Szűz kápolnája 393.
Bologna: S. Francesco 440, S. Petronio 443.
Boltmagasság 391.
Boltsüveg 70, 389.
Bonn, monostort. 324.
Borda 267.

Bordahordók 393.
Bordázat, gót, 389.
Bordeaux: St. Emilion 280, szék. egyh. 415.
Borgo S. Donnino szék. egyh. 367.
Bosztám: Bájázid-féle sírmecset 212.
Bourges: szék. egyh. 355, 407, 412, 470, Jacques Coeur háza 463.
Braga, szék. egyh. 296.
Braisne 407, 553.
Brandenburg: Katalin-t. 436, Godehard-t. 436, dóm 326.
Brassó: fekete t. 571.
Braunschweig: vár 328, szék. egyh. 350, 353, 436, St. Blasius 318, városháza 460.
Bremen, dóm 326.
Brescia: Rotonda 37.
Bronzöntés 343.
Bruges: szék. egyh. 416, városháza 459.
Brussza: Jesil Dzsámi 233.
Bruxelles: Ste Gudule 416, városháza 459.
Budapest: Nagyboldogasszony t.-a 552—3, falképek 585, Szt. Márton-kápolna 556.
Bukámelún (agyagmunka) 136.
Burgfelden t. 349.
Burgos: Convento de las Huelgas 296, szék. egyh. 446.
Bücken, szék. egyh. ablakfestményei 354.

Caen: St. Etienne 284, 298, 301, 302, 402, Ste Trinité 284.
Cahors, szék. egyh. 280.
Cambrai, t. 414, 553.
Cambridge: S. Sepulchre 303, Kings College 422, 460.
Campanile 19, 307.
Cancellum 18.
Canterbury: kripta 299, a káptalan-terem lépcsője 303, szék. egyh. 421—2.
Cantharus 17.
Capua mellett: S. Agnello in Formis 377.
Carcassone, St. Nazaire 275, 415.
Cavaillon, t. 275.
Carlisle, t. 422.
Cefalù, dóm 315, 371.
Châlons-sur-Marne: Notre-Dame 402, 404, 414.
Chanka (kolostor) 152.
Charité sur Loire, kolostor-t. 278.
Chartres: szék. egyh. 338, 355, 408, 467, 487.
Chemnitz, t. 430.
Chichester, szék. egyh. 301, 421.
Chilon, vár 328.
Choisy 394,
Cisztercita kolostorok 541.
Cividale, keresztelő-kút 98.
Civray, t. 282.
Clermont: Notre-Dame-du-Port 276
Clermont-Ferrand: székesegyház 413.
Cluny, kolostor-t. 277.
Coemeterium 5.
Concha 17, 73.
Conques: St.-Foy 277.
Corbeil: Notre-Dame 339.
Cordova: mecset 243, 244.
Coro 446.
Coruna: Sa Maria del Campo 290, San Tago 290.
Coucy: vár 453.
Coutances, t. 414.
Cremona, dóm 309, baptisterium 316, Pal. Publico 461.
Csanád, t. 528.
Csarnok-templom 274, 324, 395, 431, 433, 552, 569.
Cseh boltozat 281, 282.
Csillagbolt 417.
Csónakdad ív 390, 418.
Csúcsív: 148, 149, 278, 390, 400.
Csúcsíves építés lényege 392.
Csütörtökhely: Zápolya-kápolna 555.
Cubiculum 2, 518.
Czobor Béla 526, 532.
Czudar László sírköve 580.

Damaszkus: Omájjád-mecset 200, I. Béjbársz mauzoleuma 204, Esz-Szábúni mecsetje 205, Melik el-Ádil sírmecsetje 206, Szinánije minaretje 207, en Náchsábendi mecsetje 207, Ászád pasa hánja 207, Ábdálláh pasa háza 207.
Dargun, t. 436.
Deákmonostor, t. 537.
Delhi: Kutb ed-Din tornya 224, Áltums császár íve 226, Álá ed-Din sírkamrája 226, Humájum császár síremléke 228, Dzsuma Mászdzsid 229, Tádzs Mehál 229.
Derzsi t. falképei 585.
Diadalív 18, 527.
Diesdorf, apáca-kolostor 328.
Dijon: Ste Bénigne 271, 432. Mózes kútja 471, Merész Fülöp síremléke 471.
Dinandiers 344.
Díszorom (Wimperg) 397.
Dob 69.
Doberan, t. 436.
„Dóm“ 424.
Donjon 453.
Drinápoly: II. Szelim mecsetje 233.
Drontheim, dóm 331, 437.
Dúret el-miá (mosdó udvar) 162.
Durham, szék. egyh. 300.

Ebiár: mecset 196.
Eger, t. 528, 549.
Egres 541.
Eichstädt, dóm 433.
Elefántcsont-faragás 62—64, 89, 340.
Ellwangen, kolostor-t. 320.
Ely: szék. egyh. 302, 422.
Empora 73, 268.

Eperjes: Szt.-Miklós-t. 568, 592.
Erdélyi erőd-templomok 570.
Erfurt: dóm 430.
Eschillais, t. 282.
Esonarthex 72.
Essen: münszter 106, bazilika 107.
Esslingen, t. 433.
Estella: hercegi palota 296.
Esztergom: bazilika 526, 528, 532, 534, minorita-t. 553.
Ettal, t. 433.
Evangeliarium 101, 103.
Evora, szék. egyh. 296.
Exeter, szék. egyh. 302.
„Exultet"-rajzok 381.
Éber László 598.
Émail 88.

Fafaragás 65, 592.
Falfestés: ó-keresztény 6–15, 520, magyarországi 582 sk.
Fatemplomok 330.
Fayence burkolás az iszlám művészetben 192, 194, 195, 213, 215, 217.
Feldkirchen, t. 435.
Felhő-sávos díszítmény 215, 259.
Ferrara, szék. egyh. 309, 366.
Firenze: San Miniato al Monte 311, Baptisterium 311, 375, 377, Sa Trinita 439, Sa Maria Novella 439, Sa Croce 439, 441, Sa Maria del fiore 442, harangtorony 442, Palazzo Vecchio 455, 461, Baptisterium 311.
Firuzábád: palota-romok 209.
Flamboyant, style 418.
Flowing mérmű 420.
Folyosók a gót t. emeletén 394.
Fontenay, ciszt. t. 279.
Fontevrault, kolostor-t. 280
Forster Gyula br. 526.
Fossor 3.
Fosztát 115.
Földvár, t. 554.
Freiberg, t. 346.
Freiburg: monostor-t. 399, 427, 477.
Fulda: Kolostor- és Szt. Mihály-t. 107.
Függő kupola 281, 282.

Galgócz 522, 594.
Galilee Chambers 300.
Gand: városháza 459.
Garamszentbenedek, t. 554.
Gámá 110 j.
Gámá-mádrászá 163.
Gázni 225.
Gebweiler: St. Leodegard 326.
Gelnhausen: vár 328 t. 425.
Genesis, bécsi 85.
Genf: Szt. Péter 416.
Gerecze Péter 525.
Gernrode, apáca t. 317.
Gerona: San Daniel 289, San Pedro 289, szék. egyh. 447.
Gizella királyné koronázó palástja 528.
Gloucester, szék. egyh. 299, 422, Normandiai Róbert síremléke 473.
Gmünd, t. 433.
Gondzsárli: Ák-hán 219.
Goslar: Kaiserpfalz 328.
„Gót" 388.
Görz, t. 435.
Granada: Alhambra 243, 246, Sala del Tribunál 247, Lindárája 248, Palota-mecset 248, Generalife 249, Díszváza 257.
Grandson: János-t. 285.
Groteszk elem a szobrászatban 338.
Gröningen t. 345.
Guadalajara 458.
Gurk, dóm 329, 350, 352.
Gyámkő 269.
Gyémántköves dísz 298.
Gynaikeion 73.
Győr 555.
Gyulafehérvár: szék. egyh. 528, 544–47.

Haarlem: St. Bavo 437.
Halberstadt: Liebfrauen-t. 318, 345, dóm 430.
Halhólyagos dísz 396.
Halle: Liebfrauenkirche 430.
Hampel József 522, 524.
Harang 19.
Harina, t. 537.
Hálós bolt 417.
Hán 219.
Hecklingen, kolostor-t. 318.
Hedingham, toronyerőd 305.
Hedzsra 109.
Heiligenkreuz, ciszterc. t. 329, 433.
Heisterbach, t. 425, apátsági t. 324.
Henszlmann Imre 525, 526 544, 597.
Herford: monostor-t. 324, t., 422, 431.
Hersfeld, bazilika 321.
Hervart 590.
Héthársi oltár 601.
Hildesheim: St. Michael 318, 345, 353, 356, St. Godehard 318. Bernwald-féle gyertyatartó 342, Bernwald oszlopa 343.
Hímzés 88, hímzett függönyök 357.
Hitterdal, fatemplom 330.
Hollandi gótika 436.
Horizontalizmus a gótikában 405.
Horn: Externstein 344, 368.
Horpács, t. 537.
Hortus deliciarum 360, 385
Huesca: San Pedro 289.
Hun sírok 523.
Huszártorony 399, 543.

Iffley, t. 303.
Imbach, t. 435.
Ingolstadt, t. 433.
Intrados, 157.
Ipolyi Arnold 525.
Issoire, t. 276.
Iszfahán: Huszejn sah mádrászája 214.

Iszlám stílus ismertető jelei 113, korszakai 114, könyvtáblák 259, miniatür 258.
Ív, csónakdad 226, patkóalakú 149, 151, perzsa 123, 142, 218, túlmagasított 153.
Ívsorozat, fonott 298.

Ják, t. 537—540.
Járom 389.
Jerichow, premontr. t. 326.
Jeruzsálem: Omár-mecset 201, 202, Kubbát el-Szilszile (láncdóm) 203, Mehkeme 205.
Jumiéges, apátsági t. 284.

Ka'á 175, 254.
Kairo: Mecsetek: Ibn Túlún 118, 151, 195, el-Ázhár 123, el-Hákim 124, 195, el-Ákmár 127, Szálih Tálá'i 131, 179, 193, Béjbársz 148, Téjbársz 153, el-Márdáni 153, Hászán szultán 155 s k. lk., Bárkuk szultán 161, Káitbái szultán 164, el-Ghúri szultán 168, 170, 179, Szária 191, Szinán pasa 192, Hászán pasa Tahir 195. — Síremlékek: Szájjidá Rukkája 130, 143, 144, Szálih Ajjúb 143, 144, 161, 164, Zein el-Abidin 143, Átika 143, 144, Káláun szultán 149, 150, 161, 204, Kalifa-sírok 164 168. Mamluk-sírok 164, — Mádrászák: Hászán szultán 139, 164, el-Kámilié 140, 161, Bárkuk szultán 161, 164. — Chumárújá „arany háza" 122. — Báb en Nászr 133, Báb el-Tulún 133, Báb Zuela 133. — Szálih Nidzsm ed-Din-féle épületcsoport 141. — Kal'at el-Dzsebel erőd 145, Citadella 145. — Káláun szultán-féle épületcsoport 149. — Sáfi'i ravatala 147. — Kórházak: Káláun szultán 172, el Muájjád 172. — Fürdők: 170, Besták emir 172, el-Muájjád szultán 172. — Kútházak: Gái el-Juszufi 170, Choszro pasa 193. — Paloták: Besták emir 177, Iusbák emir 177. — Szebil kuttábok: Ábder-Ráhmán 194, Musztafa szultán 194, el Ghúri 170. — II. Béjbársz chánkája 152, 204. — Rább (bérház) 173, Dzsámál ed-Din háza 174, Béjtel-Kádi háza 175. — Lámpák: a Hászán mecsetből 184, Khálil Ászif sírjánál 184, Ábdel-Bászil csillárja 183, Sáában szultán kurszija 179, Mohammed el-Nászir kurszija 182. — Koránláda 179, Bárszbáj szultán koránja 187. — Bárkuk mecset ajtószárnyai 183. el-Ádil szultán szelencéje 147. — Kicsmász-mecset faragványai 179.
Kairuán: Okba-mecset 238.
Kalocsa, t. 528, 544.
Kalotaszeg 578.
Kapitel, mór 240, korinthusi 241, kompozit 241, kocka 269, gót 393.
Kaplony, t. 537.
Kapuzat, román 271, gót 397.
Kassa: dóm 560—568, oltár 596, 604. [Szt. Mihály-kápolna 560, kép 599.
Katakombák 2, S. Callisto 4, S. Domitilla 4, S. Sebastiano 4, S Agnese 4, Priscilla 4, S. Gennaro de Poveri 3. — Nápoly 5, 9. Alexandria 5, Girgenti 5, Kyrene 5, Siracusa 5, sziriai 5.
Kánon-táblák 102.
Kápolnakoszorú 268, 278, 393.
Kászáb-szövet 136.
Keeptower 305.
Kehely-fejezet 269.
Kelso, apátsági t. 303.
Keresztboltozat, román 267.
Keresztelő kápolna 24, 25, 32.
Keresztfolyosó 451.
Keresztvirág 397.
Kerc, t. 543.
Képes krónika 588.
Kibla 114, 241.
Kiev: Zsófia-t. 92.
Kirkwall, t. 303.
Kisbény, t. 543.
Klosterneuburg: szék. egyh. ablakfestményei 354, kolostor 452.
Koblenz: Kastor-Kirche 324.
Kocka-fejezet 269. 300, 307.
Kockaidom 326.
Kolmar: városháza 460.
Kolostorboltozat 311.
Konstantinápoly: Szt János kolostor-t.-a 70, Szt. Sergius és Bachus t.-a 70, Aja Szofia 71—6, 81, 191, 233, Apostolok t.-a 76, Irene t.-a 76, Szt. Theodorust. 77, Pantokrator 77, Chora kolostor-t. 77, Hebdomonpalota 78, Ahmedié-mecset 234, Rüsztem pasa mecsetje 234, III. Ahmed kúthája 234.
Kosárfejezet 69.
Kódex-képek 85—7, 102, 358, 582, 586.
Kónia: Szircsili-mádrásza 217, 218, Energe dzsámi 218, Kárá Tái mádrászá 219.
Köln: St. Maria im Kapitol 323, St. Aposteln t. 323, Gross St. Martin 323, Templerhaus 329, St. Gereon kolostor 329, 356, 425, St. Severin 425, dóm 429, falképek 488.
Königsfelden, t. üvegfestm. 492.
Königslutter, t. 318.
Középpontos elrendezés 24.
Kripta 266.

Kulla-oszlopfő 125.
Kupola 32, 69, 73, 214, 279, 399, 438, függő k. 281, 282.
Kurszi 162, 179.
Kutáb 164, 169.
Kuttenberg, t. 436.

Laach, apátsági t. 322.
Lacock-Abbey 452.
Lady Chapel 419.
Landshut: Martinskirche 433.
Langres, szék. egyh. 279.
Laon: szék. egyh. 402, 403, 407, 416.
Lausanne: szék. egyh. 416.
Lángnyelves dísz 396.
Leibitz, t. 571.
Le Mans: St. Julien 284. szék. egyh. 413.
Lena: Ermita de Santa Cristina 287.
Leon: San Miquel de Escalada 287, San Isidoro 288, szék. egyh. 447.
Lerida, szék. egyh. 295.
Lettner 477.
Levélcsomók, gót 397.
Lébény, t. 536, 552.
Lichfield: szék. egyh. 421.
Liget, kápolna 356.
Lilienfeld, ciszterc. t. 329.
Limburg a. d. Hardt, apáts. t. 321.
Limburg a. d. Lahn, t. 324, 425.
Lincoln: szék. egyh. 421.
Liuán 114.
Livadia: Szt. Lukács-t mozaikja 82.
Loccum: t. 425.
London: a Tower kápolnája 299, Westminster-apátság 421, 460, VII. Henrik kápolnája 424.
Lorsch: kolostor 107.
Louvain: Városháza 459.
Lőcse: Szt. Jakab-t. 569, Ferencrendi t. 569, falképek 588, 590, oltár 594, szobrok 602, képek 603.
Lucca: San Giusto 313.
Lucheux 401.
Lugo, szék. egyh. 289.
Lund, dóm 330.
Lübeck, t. 436, kórház 452.
Lüttich, keresztelő-medence 344.
Lyons 355.

Magdeburg, t 425, 436.
Mainz: St. Martin 321.
Makszúra 238.
Malines 416.
Marburg: Erzsébet-t. 427, 552.
Marienburgi lovagvár 453.
Marienfeld, t. 425.
Marienthal, t. 425.
Martyánc 585.
Maulbronn: kolostor 452.
Mauresmünster, bencés-t. 326.
Mádrászá 139.
Mák'ád 175.
Mákászel 161.
Márisztán 149, 205.
Másrábije 174.
Mászgid 110. j.
Máziárá 161.
Meaux, t. 414.
Mecset és részei 114, végleges rendszere 142, homlokzata 128.
Meissen: dóm 430. Albrechtsburg 455.
Melrose Abbey 452.
Menárá (minaret) 114.
Mesched 143.
Methler, t. képei 351.
Mérmű 395.
Mihráb (imafülke) 114.
Milano: S. Lorenzo Maggiore 37, mozaikképek 46, S. Ambrogio 308 dóm 43.
Minbár 110, 62, 179.
Minden, t. 431.
Miniatür 83, 99, 258, 358, 588.
Moissac: Péter templom kapuja 337.
Monreale, dóm 315, 371.
Mont-Saint-Michel 284, 452.
Morienval, szentély 401.
Mortierender 285, 407.
Moszkva: Vasszili Blagennoj 92.
Mouzon 407.
Mozaikfestés, ó-keresztény 37, technikája 38, római 40—46, ravennai 47—52, bizánci 81—83, 89, germán 107, francia 356.
Mór-stílus 246 j.
M'satta: szaszanida emlék 209.
Mudejár stílus 250, 252.
Murbach, apátsági t. 324.
Mühlhausen: Mária-t. 431.
Műipar: ó-keresztény 15, bizánci 87—91, germán 95, pannoniai 521, magyarországi 524, iszlám 134.
München: Liebfrauenkirche 433.
München-Gladbach: St. Veit 430.
Münster, szék. egyh. 324, t. 431, városháza 460.
Myra: Szt. Miklós t.-a 78.

Nagyeőri Madonna 592.
Nagyszeben: falkép 589.
Nagyszentmiklósi kincs 96, 522, 524.
Nagyszombat, szék. egyh. 554, 590.
Nagyvárad: szék. egyh. 528.
Narthex 17, 69.
Naumburg, szék. egyh. 319, 425, lettnere 477, szoborművei 477.
Náchcseván: Mu'mine Chatún mauzoleuma 212.
Nápoly: S. Gennaro de' Poveri-katakomba 5, S. Gennaro 439, S. Domenico 439.
Neuss: St. Quirin 324.
Nevers: St. Étienne 276.
Négyzet 266.
Niello 357.
Nocera: S. Maria Maggiore 27.
Nonnberg, keresztfolyosó 329.

Normandia gót t.-ai 414.
Northampton, t. 303.
Norvich, szék. egyh. 300.
Noyon: szék. egyh. 402, 407.
Növényi dísz 271.
Nürnberg: Szt. Lőrinc-t. 433, 480, Liebfrauenkirche 433, St. Sebaldus-t. 433, 480, Brauttüre 433, 480, városháza 460, Schöner Brunnen 479.
Nyakgyűrű 269.

Oberwesel: Stiftskirche főoltára 483.
Oberzell: Sz. György-bazilika képei 349, 350.
Oltárlapok 88.
Olvasó fal 298.
Oppenheim: Szt. Katalin-t. 430.
Orcival: Notre-Dame 276.
Orom, gót (Wimperg) 397.
Orosz-bizánci művészet 92 – 93.
Orvieto: dóm 441, 507, de Bray kardinális síremléke 504.
Osnabrück: szék. egyh. 324, 425, 431.
Oszlopláb 268.
Oszloptörzs 268.
Osztropatakai sír 522.
Oxford: New College 460
Ócsa, t. 543.
Övgyűrű 268.
Övfolyosó 392.
Ötvösség 34.

Paderborn: Bartholomeus-kápolna 324, dóm 324.
Padozat, román 272.
Padua: San Antonio 310.
Palencia: San Miguel 292.
Palma, t. 447. Lonja 462.
Palermo: Ziza-palota 253, Kuba-palota 253, San Giovanni degli Eremiti 315, Capella Palatina 315, 371. Martorana 371, 372.
Paradisum 308.
Paray-le-Monial: apátsági t. 279.
Parma: baptisterium 317, szék. egyh. 309, reliefjei 367.
Pasteiner Gyula 526.
Pavia: San Michele 308, Certosa 443.
Paulinzelle, bencés kolostor 318.
Payern, apátsági t. 285.
Párizs: Notre-Dame 404, 407, 414, 416–7, 466 s k. lk. Ste Chapelle 408, 414, 469, St. Germain-des-Pres 285, 402, 407, St. Martin des Champes 285, 407, Louvre 453.
Párkány 270, ívsoros 270, gyámköves 275, öv 267, 270.
Pásztó 541.
Pendentif 69, 72, 145, 191, 204, 280.
Peristylium 17.
Perugia: Palazzo Publico 461.
Peterborough: szék. egyh. 301, 421.
Petőházi kehely 524.
Pécs: Cubiculum 519, bazilika 526, szék. egyh. 529, 531, 523.
Périgueux, apáts. t. 279.
Piacenza: dóm 309, Pal. Publico 461.
Pierrefonds: palota 453.
Pietra dura 229.
Pilis 541.
Pillér, román 269, gót 269, vályuzatos 277, csomós 393, — köteg 393, 540, 542.
Pirna, t. 430.
Pisa: Campo Santo 67, 369, 444, griffmadár 137, dóm 312, baptisterium 312, 499, campanile 313.
Pistàk 222.
Pistoia: S. Bartolommeo reliefjei 369, S. Andrea reliefjei 370. S Andrea t• szószéke 504, Cino di Sinibaldi professzor síremléke 506.
Platereszk-stílus 445.
Poissy 407.
Poitiers: Notre-Dame-la-Grande 281, Ste Radegonde 282. Szt. János-kápolna 356.
Poitou, szék. egyh. 281.
Poprád: falkép 585.
Porto: szék. egyh. 296.
Pozsony: szék.-egyh. 555, ferenciek t.-a 555, klarisszák t.-a 555, városháza 559.
Pray-kódex 582.
Prága: St. Georg 329, St. Veitsdom 435, Teynkirche 436, Karlshofi-t. 436, híd-torony 458, városháza 460, zsinagóga 570.
Presbyterium 17.
Priskos Rhetor 523.
Propylaeum 17.
Puy en Velay: szék. egyh. 277.

Quedlinburg: dorsale 357. ereklyetartó 341, Wiperti kripta 317.

Rabbat-Ámmán: szaszanida emlék 139, 209.
Ratzeburg, dóm 328.
Ravello, szék.-egyh. 315.
Ravenna: 27, 46, Ecclesia Ursiana 30, S. Apollinare nuovo 31, 48, S. Apollinare in Classe 31, 52, Szt. Viktor temploma 32, S. Giovanni in fonte 32, 47, Galla Placidia sírkápolnája 33, 47, 282, Theodorik síremléke 33, palotája 35, S. Vitale 34, 50, 150, 371, S. Nazaro e Celso 47. S. Maria in Cosmedin 48, szarkofágok 61, Maximianus széke 64.
Rább 173

Regensburg: St. Emeran 319, 344, St. Jakob 319, dóm 432.
Reims: St. Remi 285, szék. egyh. 407, 408, 409—11.
Relief en creux 531.
Reuss: St. Quirinus 425.
Rézöntés 342.
Rézsü 397.
Riddagshausen, kolostor-t. 319.
Ripoll: Sa. Maria 289.
Rising-Castle, toronyerőd 305.
Rochester: szék. egyh. 299, toronyerőd 305.
Romain Moutier t. 285.
Rosette: házak 196, Sejk el-Toka mecsetje 196.
Rosheim, t. 324.
Rostock, t. 436.
Rouen: szék. egyh. 414, 416, St. Ouen 417, Palais 459.
Róma: Katakombák 2, 4, S. Sebastiano 2, 4, S. Domitilla 4, 9, 11, 15, S. Agnese 4, S. Callisto 4, 7, 8, 10, S. Priscilla 4, 9, 14. — Szt. Sixtus kápolnája 5. — S. Sinforosa templom 5. — Bazilikák: Szt. Péter 19, — altemploma 59, Szt. Pál 20, S. Paolo fuori le mura 20, 43, 313, 375, S. Lorenzo fuori le mura 20, S. Maria Maggiore 21, 42, 43, S. Sabina 21, S. Pietro in Vincoli 22, S. Agnese 22, 46, S. Prassede 23, S. Clemente 23, 375 s k. lk. Sta Pudenziana 23, 41. S. Giovanni in Laterano 23, 41, 375, Sta. Maria in Cosmedin 23. — Sa Maria Sopra Minerva 440, 444, Sa. Maria in Trastevere 375. — S. Constantin-sírkápolna 24, — Szt. Helena-kápolna 25, — Lateráni baptisterium 26. — Keresztfolyosó 313. — Stefano Rotondo 26. — S. Cosma e Damiano 43, 45. — S. Sabina 65. — Mozaikképek 40—46, 375—378. — Falfestmények 377. — Szobrok: Jó pásztor 54, Junius Basszus szarkofágja 59, Lateran 365, S. Paolo fuori le mura 365, S. Lorenzo 365.
Rómer Flóris 525.
Rózsa-ablak 271.
Runkelstein-kastély: falfestm. 490.

S. Casciono t. reliefjei 370.
Sacramentarium 101—3.
Saint-Germer 407.
Salamanca, szék. egyh. 291.
Salerno: dóm 315, ambo 365.
Salisbury: szék. egyh. 420—1.
Saloniki: Szofia-t. 78.
Sanctuarium 17.
Santarem, kolostor-t. 296.
Santiago de Compostella, szék. egyh. 287, 295, 339.
Saroklevél 268.
Saumur: St. Pierre 282.
Sáh Zinde: Bibi Chanum-féle mecset 221.
Sátruán 191.
Schaffhausen, monostor-t. 320.
Schelklingen, falfestm. 489.
Schlettstadt: St. Fides 326.
Schneeberg: Wolfgang-t. 431.
Schomberg sírköve 581.
Schwarzrheindorf, t. 324, 349.
Schwatz, t. 435.
Schwerin, t. 436.
Segovia: San Milan 290, San Martin 290, San Esteban 290, Sa. Vera Cruz 290.
Senlis: szék. egyh. 402, 407.
Sens: szék. egyh. 402, 407.
Sées: szék. egyh. 414, 416,
Sevilla: Giralda 243, 245. Alcazar 250. Leányudvara 250—251. szék. egyh. 448.
Siena: dóm 441, relief 370, szószék 501, városháza 461.
Siguenza, szék. egyh. 292.
Sinzig, plébánia-t. 324.
Sirokay sírköve 581.
Skandináviai gótika 436.
Soest: St. Patroklus-dóm 324, monostor-t. 350, t 431.
Soissons 413.
Sopron templomai 556.
Souillac, monostor-t. 337.
Spalato: S. Francesco 57, Diocletianus palotája 307.
Speier, dóm 321.
Spoleto, t. 375.
S. Albans: apátsági t. 302.
St. Benoit sur Loire: bencés t. 279.
St. Denis: apátsági t. 355, 401, 402, 407, 414, 416, síremlékei 470.
St. Gallen, 107, 100.
St. Gilles, t. 274.
St. Jean-d'-Acre, erőd 408.
Ste. Marie, t. 274.
S. Michel d'Entraigues, t. 282.
St. Omer: szék. egyh. 414.
St. Quentin. t. 414.
St.-Saturnin, t. 276.
St. Savin t. 356.
Stalaktit 128, 145, 161.
Stargard, t. 436.
Steyr, t. 435.
Stralsund, t. 436.
Strassburg: monostor-t. 326, 354, 428, szoborművei 475.
Subiaco: Sacro Speco t. falfestm. 378
Sugár-kápolna 275, 278, 280.
Szamárhátú ív 390, 418.
Szamárkand: Kapu Tamerlán sírjánál 221. Ulug bég mádrászája 222.
Szarkofág 3, 55—60, Junius Bassusé 59, ravennai 61, 579.
Száhn 114, 158.
Szákiá (kút) 162.
Szárnyas oltárok 590 sk.
Szászdálya, t. 578.

Szebil 161, 169. Szebil-Kuttáb 193.
Szeged, minorita-t. 552.
Szegszárdi vas diatretum 520, vállkő 531.
Szekundra: Ákbár császár sírja 228.
Szentély-fülke 268.
Szentélyrekesztő 418.
Szent-Gotthárd 541.
Szentgyörgyi sírköve 580.
Szent-László hermája 576.
Szepeshely: t. 547, 555, falkép 586, oltár 598.
Szepességi t.-ok 569.
Szepesszombat, oltár 603.
Szervisztán: palota-romok 209.
Székesfejérvár: bazilika 526, 531.
Szilágysomlyói kincs 522.
Szimbolumok, keresztény 10.
Szlatvini Madonna 592.
Szombathely 520.
Szultanié: Chodábende khán síremléke 212.

Tanger: trónterem 241.
Tapolca 547.
Tarragona, szék. egyh. 293.
Taszilo-kehely 97, 525.
Táblaképek 353.
Támasztó ív 391.
Támasztó pillér 268, 391.
Támasztó-szerkezet, gót 390.
Tebriz: Dzsehán sah „Kék mecsetje" 213.
Templomi fölszerelés a gótikában 483.
Terrakotta borítás 256.
Tető befedése 271, 273.
Téglaépítés, iszlám 195, románkori 326, csúcsíves 436
Thomar: kolostor-t. 448.
Tlemszen: Szidi Bu-Medjenféle mecset 239, Szidi Hálui mecsetje 240.
Toledo: szék. egyh. 447.
Torcello: S. Fosca 37.
Toro: Colegiata t. 291.
Torony, ó-keresztény 19, 23, 442, 542, 544, 555. gót 397, 425, 437, Toronysisak 399.
Toul, t. 414.
Toulouse: St.-Sernin 276.
Tournai: szék. egyh. 416.
Tournus: St.-Philibert 277.
Tours, t. 414.
Törpe folyosó 270, 307.
Trani: szék. egyh. 315.
Trau: dóm 535.
Trebitsch: bencés t. 329.
Trier: dóm 105, 321, Liebfrauenkirche 425.
Triforium 268, 275, 394.
Triptychon 90.
Troia, szék. egyh. 315.
Troyes, t. 414, 416, 418.
Tudela: szék. egyh. 294.
Tudor-ív 390, 420.
Tulln, kápolna 330.
Turkesztán: Ázeret-madrásza 232, ajtószárny ugyanonnan 254.
Tympanon 271, 397.

Uákálá (karaván szeráj) 173.
Ulm: monostor-t. 433, reliefjei 481.
Upsala: dóm 437.
Urnes: fatemplom 330.
Üvegfestés 354.

Vajdahunyad: vár 570.
Valencia: szék. egyh. 444. Lonja 462.
Vas a gótikában 417.
Vác, t. 528.
Velemér: falképek 585.
Velence: S. Giovanni e Paolo 440, Sa Maria de' Frari 440, Cà d' Oro 458, Doge-palota 461, S. Marco 279, 310, 444, mozaikja 373, s k. lk., szoborművei 366.
Venturi 531.
Vernice, t. 548.
Verona: S. Zeno 309, kapuja 364, 366.
Vertikalizmus a gótikában 399, 400, 417.
Veruela, apátsági t. 295.
Veszprém: t. 528, falképek 582.
Vézelay: apátsági t. 278, tympanonja 338.
Villámvonalas dísz 298.
Viollet-le-Duc 388. 411, 415.
Vitfalvi t. falképei 583.
Vízhányó 396.
Völkermarkt, t. 435.
Vörösklastrom 590.

Waltham, apátsági t. 302.
Wartburg, vár 328.
Warwick-Castle 453.
Wechselburg, szószék 345.
Wells: szék. egyh. 421.
Wimperg 397.
Wimpfen im Thal, t. 425.
Winchester: szék. egyh. 299, 422.
Windsor, kastély 422.
Wismar, t. 436.
Wittislingi lelet 96.
Worcester, szék. egyh. 299.
Worms, dóm 322.
Würzburg, dóm 320, 433.

Xanten: St. Victor 430.

York: szék. egyh. 420, 422.
Ypres: posztóház 459.

Zalavár, bazilika 526.
Zamora, szék. egyh. 291.
Zara, dóm 313.
Zárókő, gót 394.
Zirc 541.
Zománcfestés 357.
Zürich, Grossmünster 320.
Zwickau, t 430.
Zsámbék, t. 540
Zsegra, falképek 582.

KRONOLOGIAI TÁBLA.

A kronologiai tábla — amennyire grafikus eszközök nélkül lehetséges — nagy vonásokban mutatja az iszlám államainak csoportosítását évszázados fejlődést menetükben, kiemelve a legfontosabb történeti mozzanatokat és röviden utalva a kulturális állapotokra. Egyben az egykori építészeti alkotásoknak összehasonlítását is elősegíti. Ezek közül a tárgyalás folyamán megbeszéltek dőlt betűkkel vannak jelezve.

	India	Perzsia	Közép-Ázsia	Kis-Ázsia	Szíria	Egyiptom	Észak-Afrika	Spanyolország
622. júl. 15 v. 16. A moham. időszámítás kezdete.		645. Iszfahan bevétele. 652. Fővárosa el-Madain. Az utolsó Szaszanida király halála. Az ország bekebelezése a kalifátusba			634. Damaszkusz bevétele. 634—38. Szíria meghódítása. 636. Jeruzsálem bevétele. 632. Mohammed halála.	638. Egyiptom meghódítása. Fosztat alapítása. 642. Amr Fosztatban *mecsetet* épít.	644. Az arabok betörése Kyrenaicába	
			661—750. Az Omájjád-kalifák.					
	Kutaiba, Abdel-Melik (685—705) kalifa vezére meghódítja az országot	(Abdel-Melik az eddig használatos görög és perzsa pénz helyett arab pénzt veret.)			661. Damaszkusz székvárossá lesz. 690. Az *Omar-mecset Jeruzsálemben.*		665. Kyrenaica elfoglalása. 671. *Okba* Kairuant alapítja s ott *mecsetet* emel. 690. Algír meghódítása	
700.					705. Ualid görög építőmesterek segítségével építi a damaszkuszi nagy *mecsetet*	715. A nilométer a Kairó melletti Roda-szigeten		710—713. Betörések Spanyolországba, az országnak részben való meghódítása. Szaragosszában mecset épül. 717. A cordovai nagy híd építése.
			750—870. Az Abbászida-kalifák. (762. Épül az új székváros, Bagdad.)		750. Abder-Rahman, az utolsó Omájjád Szíriából menekül és			755. Spanyolországban köt ki, ahol a cordovai emirátust megalapítja 786. építi a *cordovai nagy mecsetet*
					(786—809. Hárun er-Rasid.)			
800.		820. A kalifátus mellett független államok keletkeznek. 820—900. A TAHERIDÁK.				868. Ahmed ibn Tulun alatt az ország függetlenné lesz. 876—78. *Ibn Tulun mecsetje.*	800. Az AGHLABITÁK függetlenítik magukat. Kairuan székvárossá lesz. 820. Az *Okba-mecset* átalakítása	850. Cordova fénykora.
900.		A SZAFFARIDÁK			883—905. A TULUNIDÁK	969—1171. A FATIMIDÁK. Kairó alapítása. 971. Az *Ezhar-mecset*. 990. Dzsami el-Hakim	909. Az Aghlabitákat felváltják. 972. A Zeiridák Tuniszban, 980. Tlemszenben. 1082 körül a mohammedánok viszálya a bizánciakkal Alsó-Olaszországért.)	912—961. III. Abderrahman. 929. Felveszi a kalifa címet. Cordova további virágzása. 961—976. II. Hakam. A cordovai mecsetet bővítik és szépítik. Cordova utolsó virágzása
1000.	999—1030. A GHAZNEVIDÁK	uralmuk alatt virágzó kultúra keletkezik.	(997—1038. Mahmud és Masz'ud győzelmi oszlopa Ghaznában Afganisztánban.) 1037. A SZELDZSUKOK Tugrul beg alatt		1016. Az *Omar-mecset* kupolája beszakad	1090. El Mustanszir *falat* vészi körül Kairót.	1044. A Fatimidák elvesztik befolyásukat Észak-Afrikában	1031. A kalifátus kis királyságra bomlik
	elfoglalják Nisapurt,	megdöntik a Ghaznevidák és Buidák uralmát, beveszik Iszfahant és Bagdadot (1060). 1072—92. Melik sah. A tudományok és művészetek virágzása		1074. A szeldzsuk Szolimán egy második szeldzsuk országot alapít Konia fővárossal. Az első keresztes háborúk gyöngítik a birodalmat.	1078—1154. Szíria a szeldzsukok uralma alatt.	1087—91. Az el-Fetúh, az en-Naszr és Zuejla városkapuk építése	1051. Az ALMORAVIDÁK 1061. Juszuf ibn Tasfin Marokkót alapítja (1062.),	a spanyol mohammedánoktól a keresztények ellen segítségül hivatván, megveti lábát itt is.
1100.	1185—1289. egész Indián uralkodnak. 1190. *Kutb el-Din* mecsetje és *tornya* Delhiben	1150. A GURIDÁK. 1180. *Mumini Chatun síremléke* Nachesevanban.		A szeldzsuk szultánok érintkezése a bizánci udvarral.	1151. Az Atabekek egy birodalomma egyesítik a különböző államokat. 1187—1250. AZ AJJUBITÁK. 1169—93. Szaladin. A *citadella* építése.	1125. Az *Akmar-mecset.* 1138. A Szitte *Rukaja*- és Szitte *Atika*-síremlékek Kairóban. 1160. *Szalih Talai mecsetje.* 1178. *Es-Safii imam kenotaphiuma*	1146. Az ALMOHÁDOK mint az Almoravidák örökösei. 1148. Építkezések Fezben. 1163—98. Az ALMOHADA-DINASZTIA fénykora. 1182. Építkezések Marokkóban. Belső harcok	1172. A sevillai nagy *mecset* és minaretje, a *Giralda*
1200.	1205—1398. A PATAN-dinasztia (Afganisztánból). 1236. *Altamis síremléke* Delhi mellett. 1290. Totik dinasztia Delhiben		1206. DSENGISZ KÁN egyesíti a mongol törzseket és megalapítja a mongol nagy-kánságot uralk. 1225—39	1229. A *Szultan Han* Akszerai mellett és az *Ak Han* Gondzsarli mellett. 1244—1251. A *Szirtszali-madrasza* Konia mellett. A nagy-kánok beleszólása a szultánátus államügyeibe.	1224. *Madrasza el-Kamelie.*	1242. *Szálih Ajjub* szultán építi madraszáját és 1250. mauzóleumát	1206. A HAFZIDÁK. 1227—77. Tunisz virágzása uralmuk alatt. A ZEIRIDÁK. 1248. A Zijanidák Tlemszenben megalapítják kalifátusukat. A mohammedánok és törökök közti háborúk tovább folynak	1210. A keresztény fejedelmek a mohammedánok rovására tért foglalnak. 1236. Cordova bevétele a keresztényektől. 1238. Mohammed ibn Ahmar Granadát választja székvárosának, országának fővárosa — Az Alhambra.
		1258. Hulagu megalapítja az ilháni kánságot, amely majdnem az egész régi kalifátust magában foglalja és 1317-ig fennáll.		1260. Az *Ence-Dzsami* Koniában. 1278. A *Kara Tajmádrasza kapuja* Koniában. A KARAMANIDÁK.	1250—1382. A TURKOMÁN MAMLÚK SZULTÁNOK. 1271. Bejbarsz viszonya a bizánci udvarhoz és Manfred szicíliai királyhoz. Kereskedelmi szerződés Spanyolországgal. 1290. kiveri a kereszteseket Szíriából, amely 1517-ig egybecsatolva marad Egyiptommal. Bevégzi I. Bejbarsz mauzóleumát Damaszkuszban	1264. Anjou Károly követsége I. Bejbarszhoz. 1269. I. Bejbarsz szultán mecsetje. 1285. 1293. Kalaun szultán mecsetje *síremléke* és kórháza ugyanő. 1293—1341. Mohammed en-Naszir uralma. Élénk építkezési tevékenység	1270. A MERINIDÁK véget vetnek az Almohádok uralmának, és 1344-ig uralkodnak	1269. A keresztény fejedelmek elűzik az Almohádokat. 1279. Az *Alhambra* továbbépítése.
1300.	mongol birodalmat, elpusztítja Delhit, a hol 100,000 foglyot fölkoncoltat. 1398. Tamerlan fiainak uralma.	1304—16. *Chodabende sah síremléke Szultanieben.* 1313. *Bajazid sejk síremléke* Bosztamban. 1336. Az ILCHANOK. megfosztja trónjuktól az Ilchanokat.	1370. Tamerlan megalapítja a második kiragadja a törökök kezéből. Szamarkandot a világ legszebb városává teszi, pártolja a tudományokat és a művészeteket. Meghal 1405. *Tamerlan sírja Szamarkandban.* 1385. *Bibi Chanim síremléke* Szamarkandban	1307. Az utolsó szultán, Gajáb ed-Din elveszti trónját, az ország fejedelemségekre bomlik. Az OZMANOK a szeldzsuk birodalom romjain megalapítják uralmukat, 1326-ban elfoglalják Brusszát, 1335-ben egész Kis-Ázsiát hatalmukba kerítik és átjönnek Európába. (1362. Drinápoly elesik. Macedonia, Albánia és Szerbia behódol.) Kis-Ázsiát és az egyiptomi szultánoktól Szíriát. 1381. I. Murad hódításai Ázsiában. A művészetek fejlődése. 1392. Konia bekebelezése a török birodalomba (1396. Bulgária elfoglalása.)	1312. A *Bab el-Mehkeme* Jeruzsálemben. Az Aleppóban levő *Maristan* ugyanabból az időből. 1382—1517. A CSERKESZ MAMLÚK SZULTÁNOK	1310. *II. Bejbarsz* szultán *Chankah*-ja és *el-Tabarszi mecsetje* (az Azhar-féle mecsetben). 1330. *Beslak emir palotája.* 1338. *El Maridani emir mecsetje.* 1356—62. *Hasszan szultán mecsetje.* 1386. *Barkuk szultán mecsetje*	1339. *Bumedjen mecsetje* Tlemszenben. 1353. *Sidi Halui mecsetje* Tlemszenben	1333—91. Az *Alhambra* legtöbb részének építése. 1350—69. Kegyetlen Péter, Kasztília királya az *Alcazar* legnagyobb részét mudejar stílusban építi.
1400.	1423. A *Dzsuma-Maszdzsid* Ahmedabadban.	1407—68. A FEKETE NYÁJAS TURKOMÁNOK DINASZTIÁJA. 1437—68. A *kék mecset* Tebriszben. 1468—99. A FEHÉR NYÁJAS TURKOMÁNOK DINASZTIÁJA. 1499. A SZUFI-DINASZTIA	Az *Asszeal madrasza* Turkesztánban. 1434. *Ulug beg madraszája* Szamarkandban.	1420. A *Jesil-Dzsami* Brusszában. 1453. II. Mohammed elfoglalja Konstantinápolyt 1462-ben befejeződik Császárság, a trapezunti királyság, továbbá az európai Tatarország, Bosznia Oláhország s a görög félsziget bekebelezése.)	1462. *Esz-Szábuni mecsetje* Damaszkuszban	*El-Muajjad szultán (1412—21.) mecsetje.* 1474. *Kaitbai szultán* (1467—95.) *sír-mecsetje.* 1475. *Jusbak emir palotája. Kaitbai szultán karavánszerája*		1492. Kath. Ferdinánd elfoglalja Granadát. A mohammedánok spanyolországi uralma megszűnik
1500.	1505. Baber, Tamerlan unokája, megalapítja a NAGYMOGULOK birodalmát. 1556—1605. Akbár császár uralma első éveiben felépíti atyjának, *Humajun*-nak sírját és a maga *mauzóleumát* Szekundrában.	1587—1629. Nagy Abbász sah eredményesen harcol a törökök ellen. Művészet ápolása Perzsiában		1520—66. II. Szolimán, a legkiválóbb török szultán, nagyobbítja birodalmát Mekka, Arábia, Örményország, Kurdisztán, (Moldvaország, Erdély, Szlavónia. — Mohács 1526.). 1566—74. *II. Szelim Azó mecsetjét* Drinápolyban Szinán pasa († 1585) építi. A művészetek pártolása. 1550 után *Rusztem* pasa mecsetje Konstantinápolyban.	1517. Szíria és Egyiptom török tartományokká lesznek. 1573. *Nachsibendi mecsetje* Damaszkuszban	1503. *El-Ghuri szultán sírja és Szebil-Kuttabja.* 1528. *Sidi Szarija mecsetje.* 1535. *Chosro pasa Szebil-Kuttabja.* 1568. *Szinán pasa mecsetje* Kairó mellett	1519—52. A nyugati serif dinasztiája. 1520. Algír ozmán uralom alatt. 1551. Tripolisz török tartománnyá lesz. 1571. Szinán pasa elűzi a spanyolokat Tuniszból és az országot a török birodalomhoz csatolja	
1600.	1628—58. *Dzsihan sah.* Az ő *Dzsuma-Maszdzsidja* Delhiben. 1631. A *Tádzs Mahal* Agrában.			1608. Az *Ahmedie-mecset* Konstantinápolyban		1626. Az *el-Ittajin-mecset* Ebiarban (Delta). 1633. *Gamal ed-Din háza* Kairóban.	1660. A Marokkóban máig uralkodó SERIF-DINASZTIA	1609. A mohammedánok (mórok) Spanyolországból elűzetnek.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00074 5246